NGUYỄN-VĂN-TRUNG

XÂY DỰNG
TÁC-PHẨM TIỂU-THUYẾT

1962 | PDF | 206 Pages
buihuuhanh@gmail.com

NXB TỰ DO
1962

Lời nhà Xuất bản

Nhật báo TỰ-DO tục bản đến nay đã được hơn hai năm. Nhờ sự đóng góp thiết thực về mặt vật chất và cao quý về phương diện tinh thần của bạn đọc thân mến, cơ sở mỗi ngày một tương đối vững vàng hơn. Để đền đáp phần nào sự chiếu cố ân cần của đồng bào các giới, chúng tôi quyết định từ nay sẽ hoạt động thêm về ngành xuất bản.

Ngành xuất bản này sẽ cung cấp những món ăn tinh thần mà một tờ báo hàng ngày, dù muốn, cũng không thể làm được. Những sách sẽ ấn hành có thể thuộc về đủ các loại như sáng tác (truyện ngắn, truyện dài, kịch, thơ, tùy bút), biên khảo (về văn học, triết học, xã hội, lịch sử, địa lý, kinh tế, chính trị), dịch thuật (cổ ngữ hoặc sinh ngữ).

Nội dung và hình thức của các sách ấy tùy thuộc hoàn toàn ở các nhà trước tác, kể từ những văn hữu vẫn đã nhiều ít cộng tác với nhật báo Tự-Do cho đến những tài năng mà xưa nay chúng tôi chưa từng có hân hạnh được nhận sự đóng góp trực tiếp.

Số tác phẩm gửi về ngày một thêm, chúng tôi sẽ xuất bản mỗi tháng hai cuốn, kể từ đầu năm 1960. Cũng kể từ nay, ngoài các loại sách như đã được in ra, Cơ sở Tự do định xúc tiến mạnh hơn về hai mặt Khoa học và Thực nghiệp. Để đáp lại thịnh tình cao quí và thiết thực của các bạn viết cũng như các bạn đọc bốn phương, chúng tôi quyết tâm càng ngày càng cố gắng thực hiện khẩu hiệu đã được đề ra : sách hay, in đẹp, giá rẻ.

Với sự gom công góp sức của các nhà trước tác và của công chúng độc giả, Cơ sở chúng tôi hi vọng tới đầu năm 1961 sẽ có thể hoạch định và thực hiện một chương trình mỗi ngày một hiệu ích hơn đối với quốc gia, xã hội.

Saigon, tháng 12 năm 1959

Một giai-đoạn mới

Đầu năm 1960, Cơ sở Tự-Do đã dự định tăng cường sự hoạt động về ngành xuất bản, để « hi vọng tới đầu năm 1961 sẽ có thể hoạch định và thực-hiện một chương trình mỗi ngày một hiệu ích hơn đối với quốc gia xã hội ».

Nhưng, chẳng may ! nhật báo Tự-Do — là ngành hoạt động chính của Cơ sở — đã bị đình bản từ ngày mùng 9 tháng 3, mãi cho đến ngày 20-6-1961 mới lại được tục bản. Tất cả chương trình dự liệu từ trước, do đó, nhất là do sự thiếu hụt về tài chính, đều bị lệch lạc.

Tuy nhiên, trong thời gian nhật báo bị đình bản, cũng như từ ngày đã tục bản cho đến nay, mặc dầu mọi thứ khó khăn, Cơ sở Tự-Do vẫn cố gắng giữ cho hoạt động về ngành xuất bản được liên-tục, tuy không điều hòa, như bạn đọc thân mến đã nhận thấy.

Riêng phần nhà xuất bản, chúng tôi chỉ làm công việc lựa chọn theo chủ trương « Tự do » của Cơ Sở chúng tôi và theo các nhu cầu thiết yếu nhất của mọi từng lớp công chúng.

Kể từ đầu năm dương lịch 1959 này, ngành xuất bản của Tự-Do sẽ ấn hành mỗi tháng ít nhất là một cuốn sách.

Chúng tôi sẽ cố gắng để làm cho sách in ra mỗi ngày một hay hơn về nội dung, mỗi ngày một đẹp hơn về hình thức và nhất là mỗi ngày một hạ hơn về giá bán.

Khẩu hiệu trên đây không phải là dễ có thể thực hiện. Nhưng chúng tôi nhất định sẽ dần dần thực hiện, vì tin tưởng ở sự gom công, góp sức của các tác giả, của các nhà sách, nhất là của những chủ nhân tinh thần của chúng tôi tức là công chúng độc giả và toàn thể đồng bào các giới. Xin mời các bạn cùng viết, cùng làm, cùng phổ biến và cùng thưởng thức những món ăn tinh thần mà chúng tôi có hân hạnh trình bày.

Saigon, một ngày cuối năm 1958

Sau một năm hoạt động

Rút kinh nghiệm thêm, sau một năm trời hoạt động, chúng tôi thấy rằng : công việc xuất bản các loại sách phổ thông, như Cơ sở Tự do đang theo đuổi, hiện còn vấp phải nhiều khó khăn khá phức tạp, nhất là về mặt thương mại.

Tuy nhiên, đã nhẫn nại chịu đựng được một thời gian, chúng tôi sẽ tiếp tục cố gắng trong tin tưởng. Cơ sở Tự do tin tưởng tiếu về tương lai, một phần cũng là vì, ngay trong năm vừa qua, chúng tôi đã dần dần được sự cộng tác đắc lực của các văn hữu và sự hưởng ứng nhiệt thành của quí vị độc giả ở trong nước cũng như ở hải ngoại.

Cũng trong thời gian nói trên, chúng tôi đã nhận được nhiều sự khuyến khích quí báu mà một vài đoạn trích sau đây ở một bức thư chẳng hạn, đã chứng minh.

« Trong lúc báo Tự-Do bị đình bản, chúng tôi đau lòng... Cũng may thời gian « cấm khẩu » không kéo dài hơn nữa.

« . . . Chúng tôi lại thấy các ông cố gắng và hi sinh nhiều quá : Những quyển sách của nhà xuất bản Tự Do giá trị, in chữ cỡ nhỏ, trình bày đẹp và giá lại rẻ !

« Ông Giám đốc ơi, cầm quyển sách của nhà xuất bản Tự Do, tôi sợ quá, sợ nhà xuất bản Tự Do chết yểu mất vì tận tụy hi sinh quá nhiều...

« Chúng tôi thành tâm cầu mong Trời Phật phù hộ cho... các ông khỏe mạnh. Cơ sở Tự Do phát triển và nhật báo Tự Do sống mãi ».

Với lòng tin cậy của bạn đọc thân mến, với sức cộng tác của các văn hữu, chúng tôi nguyện sẽ cố gắng trong giai đoạn mới này nhưng cố gắng được tới đâu thì lần này chúng tôi không dám hứa hẹn hoặc báo trước nữa, bởi vì « Tương lai không thuộc quyền ai cả. Tương lai thuộc quyền Thượng Đế ». Chúng tôi tin tưởng rằng Tương lai sẽ dành cho nỗ lực của chúng ta nhiều cái bất ngờ thú vị.

Saigon, tháng 6 năm 1961

Cơ sở Báo chí và Xuất bản Tự Do

ĐƯA VÀO VẤN-ĐỀ

Câu hỏi đầu tiên mà một người chuyên về triết-lý phải đặt ra để tự hỏi là : Tôi có quyền đi vào văn-học nghệ-thuật không ? Đó có phải là lãnh-vực, là « đất » của mình không ? Nếu hiểu triết học chỉ là một nỗ-lực nhận-thức trừu-tượng về yếu-tính, bản-thể vô hình của sự vật và con-người, sau khi đã xóa bỏ hoặc đánh dấu ngoặc lại những cách-thế ở đời trong muôn vẻ phong-phú sống-động của con người, sự-vật, thì triết-lý không dính gì tới văn-chương nghệ-thuật, không phải vì tôi không có quyền, nhưng vì tôi không « thèm » để ý tới nó.

Nhưng nếu triết-lý *trước hết* là đi từ những cách-thế ở đời của con người, và nhằm khai-triển những ý nghĩa bao hàm trong những cách thế ở đời đó, triết-lý không thể không bắt gặp văn-chương nghệ-thuật.

Tôi thiết nghĩ sự bắt gặp đó có thể diễn ra trên hai bình-diện :

— Bình-diện *sáng-tác* như khuynh-hướng văn-chương mà người ta có thể gọi là văn-nghệ hiện-sinh (littérature existentielle). Văn-chương đó *là* triết-lý vì nhằm thể-hiện những ý-nghĩa sau cùng cuộc đời, hoặc nhằm tra hỏi về số-phận của con người qua những thái-độ được trình bày trong tác-phẩm.

— Bình-diện *phê-bình* văn-học ; ở bình-diện này mà tôi gọi là *phê-bình triết-lý* có thể phân biệt hai hướng phê-bình : phê-bình về nội-dung và về kỹ-thuật.

Phê-bình về nội-dung nhằm bày tỏ những đề-tài triết-lý về con người bao-hàm trong bất cứ một tác-phẩm văn-nghệ nào. Vì nếu hiểu văn-nghệ như là một trình bày những thái-độ sống của con người trước cuộc đời, thì thái-độ nào cũng chứa đựng những

nghĩa *về* cuộc đời và phê-bình triết lý tìm bày tỏ, khai-triển những ý nghĩ ở tình-trạng bao-hàm trong tác-phẩm.

Phê-bình kỹ-thuật sáng-tác nghệ-phẩm nhằm trình bày những cách xây dựng nhân vật, xử dụng đồ vật và ngôn-ngữ.

Dĩ nhiên phê-bình triết-lý chỉ là một trong những phương hướng phê-bình văn-học khác. Tôi nghĩ rằng nghệ-phẩm là một đối-tượng muôn vẻ mà ta có thể đứng ở nhiều vị-trí để lãnh-hội, và đã hẳn không một quan-điểm nhìn nào bao-quát được đầy đủ đối-tượng hay múc cạn mọi phong-phú của một nghệ-phẩm vẫn sống thực trải qua lịch-sử. Nhưng lối phê-bình triết-lý ở Việt-nam kể là còn mới mẻ. Do đó ước mong có nhiều người đi vào phương hướng đó để có thể bày tỏ văn-học ta dưới một khuôn mặt mới mẻ mà những lối phê-bình giáo-khoa cũ-kỹ, hiện nay vẫn thịnh-hành, đã phần nào làm cho ta coi thường một nền văn-học quá quen thuộc vì lúc nào cũng chỉ được trình bày với bấy nhiêu nét mầu.

Trong ý định đó, nền văn-học của ta càng trở về nguồn xa xưa qua ca-dao tục-ngữ, văn-chương bình-dân, rồi đến văn-chương cổ điển với những Chinh-phụ ngâm, Cung oán, Kiều v.v... vẫn là một cái vốn giàu có mà tôi tin như là còn nguyên vẹn, có thể mở ra rất nhiều viễn-tượng thật mới mẻ và sâu xa nếu biết khai-thác từ một quan-điểm phê-bình triết-lý căn-cứ vào mô-tả hiện-tượng-luận.

Sự đi vào văn-học, nghệ-thuật với thái-độ triết-lý, đã hẳn không nhằm lợi dụng văn-học nghệ-thuật để phục-vụ triết-học. Như trên đã nói : một đàng nếu coi triết-lý chỉ là mô-tả những ý-nghĩa nền-tảng cuộc đời, và một đàng khác, nếu muốn nghiên cứu thật sâu xa văn-học, nghệ thuật, ý-hướng nghệ-thuật văn-học không thể không bắt gặp ý-hướng triết-học, vì càng đi sâu vào vấn-đề, càng gần triết-học, khi hiểu triết-học chẳng qua chỉ là nhìn những vấn-đề tận căn-bản, và góp phần vào sự phân-tích trình bày bằng những khái-niệm xác thực rõ ràng. Ví dụ : nếu không đề cập tới những vấn-đề như tương-quan giữa văn-học và luân-lý, giữa nghệ-thuật và thực-tại trong một viễn-tượng triết-lý, có lẽ rất khó tìm được những giải đáp tương đối thỏa mãn những đòi hỏi phức-tạp của những vấn-đề trên,

Đến một lúc nào đó, trong đà tiến-triển của Tư-tưởng và Nghệ-thuật nhân-loại, Nghệ-sĩ không còn thể sáng tác độc đáo, sâu, mở ra những chân trời mới, nếu không đồng thời *ý-thức* được ý-hướng sáng-

tạo và kỹ-thuật diễn-tả. Phần lớn các nhà văn bây giờ đều phải có một vốn giầu có kiến-thức. Đã đành về sáng-tác, đôi khi có những người sáng-tạo những tuyệt-tác mà không *biết* mình đã làm một cách mệnh về ý-hướng sáng-tạo hay kỹ-thuật diễn-tả, mở ra những chân trời mới cho tương-lai. Nhưng những thiên tài đó thật hiếm. Hằng thế kỷ mới có một hai người như Kafka. Và chúng ta hiểu : không phải mọi người làm văn đều là thiên tài.

Đấy là sáng-tác, phương chi phê-bình hay nghiên-cứu văn-học. Làm sao có thể tiến-bộ được nếu không nỗ lực đào sâu mãi mãi những vấn đề như không bao giờ giải quyết toàn vẹn được.

Cái quan-niệm cho rằng : viết tiểu thuyết khó gì, chỉ cần có một câu chuyện là viết được, bây giờ không đúng nữa, hay chỉ đánh dấu một giai-đoạn ấu-trĩ trên đường nghệ-thuật khi văn-học thế giới đã đi tới chỗ phản-tỉnh (rélexion) tự tra hỏi về chính mình và sáng-tác, phê-bình là bày tỏ sự phản-tỉnh, tự tra hỏi về khả-năng, giá trị của mình. Hầu hết những nhà phê-bình Pháp hiện-đại chẳng hạn như Bachelard, Poulet, Béguin, M. Blanchot, J.P. Sartre, Roland Barthes, Bernard Pingaud, Bernard Dort, Gaetan Picon, Claude Mauriac, đều dùng một ngôn-ngữ ít nhiều triết-học, vì họ đi vào những nền-tảng của vấn-đề văn-học nghệ-thuật.

Những suy-nghĩ và nhận-định trong những trang dưới đây, về căn-bản là một tài-liệu giảng dạy cho một lớp văn-chương ở trường Đại-học Văn-Khoa Saigon, tôi đã lấy lại, sửa chữa và bổ túc thêm để trình bày với các bạn độc-giả. Gửi nó tới độc-giả, tôi không coi nó như một khảo-luận đầy đủ về tiểu-thuyết, nhưng để giới thiệu một *phác-họa những nét lớn* của một quan-niệm phê-bình văn-học. Do đó cuốn sách có những giới-hạn hay thiếu sót, ví dụ, phần về không gian, tôi mới chỉ phớt qua, vấn-đề ngôn-ngữ, bút-pháp cũng chưa được đề cập tới, hoặc đây cũng không phải là khảo sát về lịch-sử tiểu-thuyết Việt-Nam. Còn nói tới tiểu-thuyết thế giới, tôi mới chỉ đề cập đến văn-học Pháp, và trong văn-học Pháp, nói tới một vài người mà thôi. Đó là những thiếu sót thúc đẩy tôi tìm hiểu hơn nữa sau này.

Nói rõ hơn, chủ đích của tài-liệu này rất nhỏ hẹp : Tôi chỉ muốn nhấn mạnh vào sự kiện đa-nguyên về thẩm-mỹ của tiểu-thuyết.

Không phải chỉ có một quan-niệm viết tiểu-thuyết, nhưng có thể có nhiều. Và để chứng-minh điều đó, tôi thử đưa ra ba quan-niệm tiểu-thuyết thực sự khác nhau cả nội-dung lẫn kỹ-thuật xây-dựng và tôi lấy tiểu-thuyết Việt-Nam, tiểu-thuyết Pháp làm ví dụ. Trong viễn tượng đó, tôi không có ý định khảo-sát toàn thể tiểu-thuyết Việt-Nam, thời tiền chiến hay bây giờ, và sự phân loại thành ba quan-niệm cũng không có nghĩa tuyệt đối bao quát toàn thể tiểu-thuyết Việt-Nam hay tiểu-thuyết Pháp và nhất là bao quát tiểu-thuyết thế giới như thể *chỉ* có ba quan-niệm đó mà thôi. Sự phân loại này thực sự cũng chỉ có giá trị như một ví dụ để minh chứng sự có thể có nhiều thẩm-mỹ về tiểu-thuyết đồng-thời bầy tỏ những tiêu chuẩn của một quan-niệm về phân loại tiểu-thuyết.

Nói cho đúng, tài-liệu này không phải hẳn là một phê-bình văn-học, nhưng là một tìm hiểu và trình bày, nghĩa là chủ đích chỉ nhằm mô tả những quan-niệm *khác* nhau về tiểu-thuyết. Những quan-niệm đó *khác* nhau, chưa hẳn *hơn* nhau, vì thực ra, quan-niệm nào cũng có những tuyệt-tác khi được xây dựng đúng với những tiêu-chuẩn thẩm-mỹ của nó.

Do đó, có thể coi những quan-niệm khác nhau dưới đây về tiểu-thuyết chẳng qua cũng chỉ là những cố gắng khác nhau, nhưng đều nhắm lãnh-hội và diễn-tả thực-tại.

Con người, từ khi biết thắc-mắc, nhận-thức, vẫn luôn luôn tìm hiểu cuộc đời và chính mình. Nhưng hình như càng đi sâu vào sự tìm hiểu đó qua những kiến-thức mênh-mang mà con người đã thu lượm được trên mọi địa hạt : tâm-lý, triết-lý, khoa-học, văn-học v.v..., con người càng cảm thấy vẫn còn xa hình ảnh đích thực và hoàn toàn về mình. Hình ảnh đó như trở thành một nhãn-giới mà con người luôn phải tới. Văn-chương, tiểu-thuyết, phản-ảnh cuộc đời tìm kiếm đó, cũng sẽ mãi mãi là một tìm kiếm không ngừng.

SAIGON, tháng 11 năm 1961

PHẦN I

TỔNG-QUÁT VỀ VĂN-CHƯƠNG

CHƯƠNG I

TÁC-PHẨM NGHỆ-THUẬT

Tác-phẩm là một sáng-tạo

Tác-phẩm là một công-trình xây-dựng của con người định nghĩa như một tinh thần nhập thể phóng ngoại nhằm tìm hiểu và biến đổi thế giới bên ngoài. Nói cách khác, Tác-phẩm là kết quả hoạt động cần-lao : một ngôi đình, một cái đập, một xa lộ, một bức họa đều là những tác-phẩm, vì đều bao-hàm sự sáng-tạo của con người. Dĩ nhiên không phải con người có thể sáng-tạo từ hư-không như Thượng-Đế ; nhưng chỉ là lợi dụng những chất-liệu đã có sẵn, còn ở tình trạng vô định, và mặc cho nó những hình-thức nhất-định. Từ đống đá, cục đất, mảnh gỗ, con người tạo nên một bức tượng, một đồ dùng, một ngôi nhà vv... Chỉ có con người mới có thể sáng-tạo vì có thể tách khỏi thiên-nhiên và chấm dứt tình trạng tự nhiên của sự vật, tạo cho nó một bộ mặt người, bằng cách mặc cho nó

một ý nghĩa nhất định. Con vật không sáng-tạo vì chỉ sinh-hoạt theo bản-năng, tuy sự sinh-hoạt đó có thể đôi khi rất khéo-léo. Ví dụ : con ong làm tổ, cây hồng nở hoa. Nhưng loài vật và thực vật không thể sáng-tạo vì không bao giờ làm ra cái mới. Đúng mùa thì nở hoa, làm tổ, và chỉ có thể làm một thứ tổ, nở một thứ hoa nhất định. Cho nên chỉ có con người có lịch-sử, văn minh, vì văn-minh là gì, nếu không phải là một nỗ lực sáng-tạo liên-tục trong thời-gian. Tác-phẩm biểu-lộ sự cao-cả của con người như một tự-do, vì đứng trước tác-phẩm, con người ý-thức được mình *khác* sự vật, *không phải* là thế giới tự nhiên, có thể phủ-nhận nó và biến đổi nó theo ý hướng sáng-tạo của mình. Cho nên nhìn ngắm một tác-phẩm là công-trình xây dựng của mình, bao giờ con người cũng cảm thấy một sự hãnh diện, một sự thoả-mãn và vui sướng nào đó.

Nghệ thuật là một tác-phẩm vì nó cũng là một công trình sáng-tạo, nghĩa là gồm chứa tất cả những đặc-điểm mô tả ở trên. Khi suy nghĩ và sáng tác, nghệ sĩ cũng xử dụng một số chất liệu ở tình trạng vô định là âm thanh, mầu sắc, chữ, và mặc cho chúng những hình thức nhất định. Đó là sự sáng-tác, và sự sáng-tác chỉ thị một khả-năng khai-thác vô tận. Vì cũng chỉ có từng ấy chất-liệu mà nghệ-sĩ có thể tạo nên trăm nghìn bài thơ, bản nhạc, bức họa khác nhau. Cho nên bao lâu còn con người, lịch-sử nghệ-thuật, văn-học, không bao giờ chấm dứt, vì vẫn còn khả-năng sáng-tác, nghĩa là khả-năng làm ra cái mới mẻ.

Tác-phẩm văn-chương là một tác-phẩm nghệ-thuật

Văn-chương là một bộ-môn trong các ngành nghệ-thuật. Do đó, muốn tìm hiểu thế nào là tác-phẩm văn-chương, phải xác-định tác-phẩm nghệ-thuật là gì. Nói cách khác, văn-chương là nghệ-thuật, hội-họa là nghệ-thuật, kiến trúc cũng là nghệ-thuật. Vậy xác định thế nào là nghệ-thuật tức là xác định những đặc-tính chung làm cho văn-chương là nghệ-thuật. Nhưng văn-chương là nghệ-thuật *khác* với hội-họa cũng là nghệ-thuật. Do đó cũng cần phải tìm hiểu những cá-tính riêng của nghệ-thuật xuất hiện dưới hình thức đặc biệt là văn-chương.

Thế nào là một tác-phẩm nghệ-thuật ?

Thoạt nhìn, ai cũng có cảm tưởng câu trả lời thật đơn giản : Một bức họa, một pho tượng, một bản nhạc, một vở kịch hay một cuốn tiểu thuyết là những tác-phẩm nghệ-thuật. Nhưng cái gì là tính chất nghệ-thuật trong những vật đó ?

Người ta có thể giới thiệu một vở kịch, một bản nhạc như giới thiệu một bức tượng dựng ở một công viên không ? Dĩ nhiên là không, vì bức tượng kia người ta có thể trực tiếp nhìn thấy như một sự vật đang hiện diện ở một nơi nhất định bên cạnh những sự vật khác trong công viên, như : cái ghế, cái cây, bể nước..., còn vở kịch, bản nhạc đã được cấu tạo không phải chỉ để *nhìn*, nhưng cốt yếu là để *nghe*.

Nhạc sĩ ghi trên giấy những nốt nhạc và khi đã ghi đến nốt cuối cùng, người có thể nói : tôi đã hoàn thành tác-phẩm của tôi. Nhưng nếu bản nhạc kia cứ nằm chết trên bàn giấy, nó có phải đã là một tác-phẩm không ? Vậy nó cần được biểu diễn, được chơi lên. Và đây là tiếng nhạc, những âm thanh nối tiếp nhau xuất-hiện, hay là những tiếng nói, cử chỉ của các diễn viên đóng vai các nhân vật trong vở kịch. Vậy cái gì là tác-phẩm nghệ-thuật trong vở kịch, bản nhạc ? Có phải là những dòng chữ, nốt nhạc ghi trên giấy hay là những âm thanh, tiếng nói, hay là những diễn viên đóng vai các nhân vật, những nhạc công ?

Cũng như trong bức tượng, bức họa, cái gì là tác phẩm nghệ-thuật ? Cái gì phân biệt tấm bìa, tấm gỗ và đống đá kia *khác* với bức họa, bức tượng với tư cách là tác-phẩm nghệ-thuật. Tại sao không có thể gọi cái cây bên cạnh bức tượng ở công viên cũng là những tác-phẩm nghệ-thuật ? Vậy cái gì trong đống đá của bức tượng là nghệ-thuật ? Nêu lên những câu hỏi trên đưa đến chỗ nhận thấy rằng : sự ghi nhận một sự vật là tác-phẩm nghệ-thuật đòi hỏi một xác định thế nào là tính-chất nghệ-thuật của tác-phẩm với tư-cách là một tác-phẩm nghệ-thuật.

Muốn xác định cái gì là nghệ-thuật trong những bài thơ, bản nhạc, bức họa, thiết tưởng cần phân biệt : Tác-phẩm nghệ-thuật với đồ dùng, để tìm thấy tính-chất nghệ-thuật chung của các ngành nghệ-thuật đó ; sau đó, cần xác định tính chất nghệ-thuật chung đó được thể hiện thế nào trong từng ngành nghệ-thuật.

Muốn xác định cái gì là nghệ-thuật trong những bài thơ, bản nhạc, bức họa, thiết tưởng cần phân biệt : Tác-phẩm nghệ-thuật với đồ dùng

để tìm thấy tính-chất nghệ-thuật chung của các nghành nghệ-thuật đó ; sau đó, cần xác định tính chất nghệ-thuật chung đó được thể hiện thế nào trong từng nghành nghệ-thuật.

Phân-biệt tác-phẩm nghệ-thuật với sự vật tự nhiên và đồ dùng

Đây là một bản nhạc : một tờ giấy, những nốt chấm chằng chịt ; hay một bức tượng : một hòn đá, một cục đất, một khối lượng vật chất ; hay một bức họa : một tấm vải, một mảnh bìa, mãnh gỗ.

Vậy cái gì là nghệ-thuật trong hòn đá, tấm vải, tờ giấy và xác định những hòn đá, tấm vải kia là tác-phẩm nghệ-thuật ? Đó là một *hình-thức* nào đó, một hình-thức chứa đựng những đặc-tính khả xúc (qualités sensibles), những đặc-tính có thể xúc cảm, làm rung động khiếu thẩm-mỹ của ta. Đứng trước bức họa, điều ta chú ý và muốn lãnh hội, không phải là những chất hóa học hay thực vật cấu tạo tấm vải, tấm bìa, nhưng là một phối hợp mầu sắc nào đó, một phối hợp thể hiện cái khả xúc mà tất cả những cái khác (tấm vải, mảnh bìa và v.v...) chỉ là phương-tiện, tấm phông làm nổi bật lên cái khả xúc đó. Do đó, cái tính chất nghệ-thuật của một tác-phẩm là cái khả-xúc, như M. Dufrenne đã viết : « Đối tượng thẩm mỹ chính là cái khả-xúc xuất hiện trong vinh quang của nó » (l'objet esthétique c'est donc le sensible qui apparaît dans sa gloire) (Phénoménologie de l'expérience esthétique p. 127).

Dĩ nhiên, tự tấm vải nó cũng có thể có mầu sắc sặc sỡ, sự vật có những tiếng động, âm thanh riêng biệt của nó, như tiếng biển động, tiếng xe hỏa chạy. Nhưng tri giác thông thường khi lãnh hội những sự vật đó (tấm vải, tiếng xe hỏa) thường không đặc biệt chú ý tới những đặc tính khả-xúc của chúng như mục đích chính của sự lãnh-hội, mà chỉ để ý tới ý nghĩa và công dụng của chúng. Với tri-giác thông thường, sự vật xuất hiện như những đồ dùng, dụng cụ. Nhìn một vật, bao giờ người ta cũng hỏi vật đó *để* làm gì ; và do đó, có thói quen định nghĩa sự vật bằng công dụng của nó : Cái bàn chỉ *để* viết, cái ghế *chỉ* để ngồi.

Cho nên, cũng cùng một tiếng xe hỏa, người tài xế lãnh hội nó *khác* với nhạc sĩ Honegger, hay cũng cùng một tiếng sóng biển, người thủy thủ lãnh hội nó khác với nhạc sĩ Debussy. Sự vật được lãnh hội theo công dụng của nó, chứ không phải để được thưởng thức về những đặc tính khả-xúc của nó như trong trường hợp tác-phẩm nghệ-thuật.

Trong nghệ-thuật, cái khả-xúc không còn phải là một dấu hiệu, tự nó là lãnh đạm, nhưng là một cứu-cánh ; và nó trở thành đối-tượng của nghệ-thuật, hay ít ra không thể tách khỏi đối-tượng mà nó định tính « (Par l'art, le sensible n'est plus un signe en soi indifférent, il est une fin, et il devient objet lui-même, ou du moins inséparable de l'objet qu'il qualifie ») (Dufrenne. Sách trên trang 128).

Vì nhằm công dụng, nên tri-giác thông thường chỉ chú trọng đến thực-chất của sự vật. Ví dụ : nếu là đá, chú ý đến nó là vật *rắn, chắc* hơn đất, và sắt thép còn *cứng rắn* hơn, để xây nhà, làm dụng cụ tốt hơn... Trái lại, nghệ-thuật không phân biệt thực chất của sự vật với những đặc-tính khả-xúc của nó. Hòn đá này là *nhẵn, bóng, xanh xám*, hay *sắc nhọn, tròn trịnh* v.v... và những đặc-tính khả-xúc này chính là chất-tính (matérialité) của sự vậy. Cũng như khi họa-sĩ nói tới chất-liệu của bức họa, không phải ông muốn nói tới những hóa chất của tấm vải, mảnh gỗ, nhưng là những màu sắc, hình thức được coi như cốt yếu, chất-tính của tác-phẩm nghệ-thuật.

Vài nhận xét phân biệt trên cho thấy một tấm bìa, một hòn đá *khác* với một bức họa, bức tượng với tư cách là một tác phẩm nghệ-thuật, tuy cả hai thực ra đều chỉ là vật chất cả. Vậy cái gì làm cho ta phân biệt để không thể gọi một bức tượng là hòn đá đặt ở trong công viên thành phố ? Cái gì trong hòn đá kia là nghệ-thuật, tuy bức tượng cũng chỉ là một tảng đá ? Sở dĩ có sự khác biệt chỉ là vì ý hướng lãnh hội của nghệ sĩ và ý hướng tiếp nhận của người xem, một ý-hướng mà ta gọi là *ý-hướng nghệ-thuật*. Cái chiều cạnh, cái phương diện mà ý-hướng nghệ-thuật nhằm lãnh hội nơi tảng đá kia là cái *khả-xúc* (le sensible) và sáng tạo một tác-phẩm nghệ-thuật chính là thể hiện cái khả-xúc đó lên như cứu cánh của ý-hướng nghệ-thuật.

Một sự vật có thể xuất hiện trước ý-tưởng lãnh-hội theo nhiều phương-diện, chiều cạnh khác nhau, tùy theo vị-trí và lối nhìn của người lãnh-hội. Trước một bức tranh, nếu ta chỉ để ý đến chiều cạnh, góc, đường, hình, như nhà toán-học, hay chỉ để ý tới những hóa-chất của tấm gỗ, mầu sắc như nhà khoa-học, bức tranh không còn xuất hiện với ta như một bức họa, nhưng là một hình thù hay một tổng hợp hóa chất nào đó. Vì thế, một bức họa chỉ xuất hiện với ta như một tác-phẩm nghệ-thuật, nếu ta nhằm lãnh-hội

nó với ý-hướng nghệ-thuật, nghĩa là nhằm những đặc tính khả-xúc như đối tượng của tri-giác lãnh-hội.

Vậy một sự vật, một đồ dùng khác với một tác-phẩm nghệ-thuật về ý-hướng lãnh-hội chúng. Sự khác biệt đó đưa tới hệ luận sau đây : Tác-phẩm nghệ-thuật có tính cách nhưng không, vô vị lợi (gratuit), trong khi sự vật, đồ dùng bao giờ cũng có tính cách hữu ích. Vẽ một bức tranh, làm một bài thơ không phải trước hết *để* làm gì theo nghĩa nhằm một mục-đích vị lợi, sinh ích. Dĩ nhiên một tác-phẩm nghệ-thuật cũng có một công dụng hữu ích, nhưng công dụng ở đây là cái kết quả, đến sau không phải là bản chất, yếu tính của nghệ-phẩm.

Đó là sự khác biệt giữa ý-hướng nghệ-thuật và ý-hướng cần-lao. Cần-lao giống nghệ-thuật ở điểm cả hai đều nhằm biến đổi, sáng-tạo, nhưng khác nhau về mục-đích sáng-tạo. Một đằng nhằm công dụng ích lợi, một đằng nhằm thưởng ngoạn. Nghệ-thuật là một thứ *chơi*, chữ chơi hiểu theo nghĩa tổng quát của nó chỉ thị một hoạt-động tự nó có một mục-đích tự tại : chơi *để chơi*. Vì nếu chơi mà để kiếm lợi, sinh nhai thì không còn phải là chơi nữa. Trong khi cần-lao thiết yếu nhằm sinh lợi, vì một việc làm không sinh lợi vô ích là một phi lý, một vô nghĩa.

Đã hẳn, khi nói nghệ-thuật không sinh lợi, phải hiểu trên bình diện ý nghĩa nội tại của nó. Tuy người nghệ-sĩ vẫn phải sáng-tác *để* sống, nhưng mục-đích vị lợi không thiết yếu là ý nghĩa nội tại của tác-phẩm nghệ-thuật. Muốn giải quyết vấn-đề lợi và không lợi trong nghệ-thuật cũng như trong tình yêu, thiết tưởng nên phân biệt hai bình diện : bình diện ý nghĩa nội tại và bình diện công dụng. Trong vấn đề cần-lao, bình diện công dụng là cốt yếu. Làm việc thiết yếu *để* sinh lợi. Sinh lợi xuất hiện như ý nghĩa nội tại của cần-lao.

Trong vấn đề yêu dương hay nghệ-thuật, bình diện ý nghĩa nội tại là cốt yếu. Vì thế, muốn tìm hiểu đúng đắn thế nào là Tình-yêu, nghệ-thuật, phải khai triển ý nghĩa nội tại của chúng và sau đó sẽ thấy công dụng của chúng nằm trong ý nghĩa nội tại như là kết quả tất nhiên phải có. Trái lại nếu chỉ tìm hiểu công dụng của chúng trước hết như ý nghĩa nội tại, vấn-đề sẽ bế tắc không

bao giờ giải quyết định được (1). Ví dụ đặt vấn-đề : Yêu để làm gì (có lợi gì) hay nghệ-thuật phục vụ xã-hội, chính-trị hay con người... Tình-yêu không thiết yếu để trục lợi vì như thế là tình yêu không thực, nhưng khi có tình yêu đích thực mà ý nghĩa nội tại của nó là một *tự thú*, một ước muốn thông cảm, thì sự ích lợi, giúp đỡ nhau sẽ tới như kết quả tất nhiên. Nghệ-thuật cũng vậy. Nó không thiết yếu để phục vụ một mục tiêu ích lợi, vì như thế không còn phải nghệ-thuật đích thực ; nhưng khi có nghệ-thuật đích thực mà ý nghĩa nội tại của nó là một ý muốn thăng cấp cho cái khả-xúc (promotion du sensible), thì công dụng của nó cũng sẽ đến sau như một kết quả tất nhiên.

Do đó một tác-phẩm nghệ-thuật *khác* với đồ dùng, dụng cụ về công dụng. Tác-phẩm nghệ-thuật trước hết không phải thiết yếu *để dùng* sinh ích lợi, nhưng có tính cách nhưng không, thừa, như chỉ nhằm thỏa mãn con mắt, hay đúng hơn, thỏa mãn tri-giác thẩm-mỹ, ý-hướng nghệ-thuật. Bức họa treo trên tường không làm cho tường vững chãi hơn, cái nhà trong bức tranh không phải để người ta có thể vào ở, nhưng để chơi, thưởng thức, và do đó, đưa ta vào một thế giới *khác* thế giới vị lợi hàng ngày, một thế giới không sinh lợi, vô ích, nhưng lại rất cần thiết cho cuộc đời toàn diện của con người.

Dĩ nhiên có nhiều đồ vật, dụng cụ có thể đẹp, nghĩa là có một giá trị nghệ-thuật như bộ ghế, bộ cốc chén, cái nhà ở v.v... Nhưng ở đây, những đồ vật đó chỉ có giá-trị nghệ-thuật như một tính cách *tùy thuộc* vì mục đích chính xác định ý nghĩa nội tại của chúng vẫn là công dụng. Người làm ra nó, cũng như người mua, dĩ nhiên, lo cho nó đẹp hay chọn cái đẹp, nhưng tiêu chuẩn cốt yếu vẫn là công dụng ; chắc chắn, lâu bền, tiện lợi vv... Vì người mua, tuy chọn bộ ghế, bộ chén đẹp, nhưng trước hết là để *dùng*, để ngồi, để uống nước, chứ không để *ngắm* như mục đích chính.

---

(1) Xem bài «Cần-lao» trong Nhận-định tập 2 của tác-giả, trg 151, 152.

Nghệ thuật dính líu nhiều tới công dụng là kiến-trúc và các nghề thủ-công, hay tiểu công nghệ. Khi người ta xây nhà, xây chùa, đền thờ, trước hết nhằm để ở cho tiện, để làm việc tế tự, thờ cúng, tuy khi xây người ta cũng muốn xây cho đẹp nữa. Nhưng giá trị nghệ thuật là tùy thuộc. Về sau, thời gian qua, đến một lúc người ta không còn dùng nữa, những công trình kia trở thành những sự vật lịch sử, đồng thời đôi khi cũng trở thành một tác-phẩm nghệ-thuật thuần-túy.

Cái gì thay đổi trong những sự vật trên ?

Trước hết, từ chỗ là đồ dùng, nó trở thành một đồ cổ, một vật lịch sử. Cái gì là cổ trong một ngôi chùa, đền thờ, cái bình ? Có phải *chính* cái bình, ngôi chùa thay đổi không ? Không. Tự nó, đứng ở quan điểm cái bình, ngôi chùa, nó vẫn *là* nó, vậy cái *thay đổi ở đây là ý-hướng xử dụng của con người mà thôi*. Thời xưa, người ta dùng thời nay, không còn dùng nữa, và đồ dùng trở thành đồ cổ, đem để ở bảo tàng viện. Đồ cổ đó cũng có thể trở thành một nghệ-phẩm. Cái thay đổi ở đây cũng chỉ là một ý hướng lãnh hội. Lúc trước, người ta lãnh hội nó với ý hướng xử-dụng : nó là một đồ dùng hữu - ích. Bây giờ, người ta lãnh hội nó với *ý hướng thưởng-ngoạn*, tức là chỉ nhằm lãnh-hội những đặc-tính khả xúc của nó như đối-tượng độc nhất của ý-hướng tiếp nhận : đồ dùng trở thành nghệ - phẩm. Khi đi vào một ngôi nhà với ý-hướng xử-dụng, người ta chú-trọng đến công-trình xây-dựng đó có *vững chãi, lâu bền, rắn chắc, kiên-cố*, hay dễ vỡ, hay mục, mối mọt v.v... Bây giờ, đi vào với ý-hướng nghệ-thuật, người ta chỉ chú-trọng tới những đặc-tính khả-xúc của nó mà thôi, như màu sắc, hình thù, đường góc, nghĩa là những tính-chất nghệ-thuật của nó, những tính-chất có thể làm cho người ta rung động, nhậy cảm. Cho nên, cùng một sự vật được gọi bằng cùng một tên mà khác nhau vì ý-hướng lãnh-hội hay ý-hướng thể hiện.

Những cung-điện, lăng miếu ở Huế, xưa là lâu đài để ở, ngày nay trở thành những nghệ-phẩm kiến-trúc. Cũng như tòa nhà UNESCO ở Paris hiện nay đang còn là trụ-sở làm việc, và có thể trở thành một nghệ-phẩm thuần-túy một khi không còn Liên-hiệp-quốc, hay khi Liên-hiệp-quốc không còn dùng nữa...

Tác-phẩm nghệ-thuật khác với đồ dùng, dụng-cụ về công-dụng, và còn cả về tương-quan với thực-tại. Đồ dùng, dụng-cụ, bao giờ cũng là một sự vật cụ-thể có thực, đơn biệt, nhằm một công-dụng hữu-ích thực-sự ; trái lại, khi đồ dùng đó được thực-hiện như một nghệ-phẩm, nó chỉ còn là hình-ảnh và nhằm đáp lại những đòi hỏi của cảm-xúc thẩm-mỹ. Ví-dụ ; Đôi giày thực-sự của một bác nhà quê, và đôi giầy đó là một bức tranh của Van Gogh.

Đối-tượng của bức họa đây là gì ? Nó là hình ảnh của đôi giầy bác nhà quê dùng, nhưng đồng-thời nó cũng là sự vật nghệ-thuật vì nó là một thực tại do công-trình nghệ-thuật của họa-sĩ.

Khi tôi vẽ đôi giầy thì đôi giầy tôi vẽ không là đôi giầy thực-sự, nhưng là đôi giầy « phóng-thực » (déréalisées), mất hẳn tính-cách thực tại vật-chất của nó và trở nên một sự vật nghệ thuật, một thực-tại nghệ-thuật.

Như vậy, đôi giầy trên bức họa xuất hiện như là một *hình - ảnh*, nó không còn là nó, nó như bị sa - thải, bị xa thực tế, xa hoàn cảnh thực sự của nó, tôi không thể định cho nó một vị trí cũng như tôi không thể xác định đôi giầy ấy *là của ai* rõ rệt, thường dẫm lên trên những nẻo đường nào. Dầu vậy, khi nhìn đôi giầy trên bức họa với hình ảnh rách nát của nó, ở đầu óc tôi gợi lên những bước đi nặng-nề và khó-nhọc của bác nhà quê.

Cái đế mòn biểu lộ lòng kiên nhẫn lâu dài của những chuyến đi trong mưa gió trên những con đường gập ghềnh sỏi đá, và cũng từ đó, tôi lưu ý đến những cảnh cô đơn, hẻo lánh của những nẻo đường vấy bùn ở nhà quê : đôi giầy như dính những vết bùn nhơ còn ẩm ướt. Đôi giầy đó cũng nói lên tiếng gọi im lặng của đất, tính cách phì nhiêu của đồng lúa hay cảnh ảm đạm của cánh đồng mùa đông.

Đôi giầy cũng biểu lộ một cách tổng quát công việc nặng-nề hằng ngày của bác nhà quê, những nỗi lo âu sinh sống ngày mai, những nỗi vui sướng thầm kín khi đón của về, hay lòng hy vọng ngầm chứa lo lắng lúc con cái sinh ra, và nỗi băn khoăn sợ-sệt trước cái chết.

Đôi giầy ấy mặc-khải tất cả những gì bí nhiệm cho chúng ta là người đang say mê chiêm ngắm bức họa và cũng có thể mặc khải cho bác nhà quê có đôi giầy ấy.

Nhưng bác nhà quê đó có thể không nhận thấy mặc khải ấy thực sự vì chỉ coi đôi giầy ấy như dụng cụ và khi bác xử dụng nó thì bác không nghĩ đến sự mạc khải những ý nghĩa của nó vì bác còn bận bịu với việc làm.

Đôi giầy thực sự có một công dụng thực sự. Đôi giầy trong bức họa nhằm mặc-khải những ý nghĩa gắn liền với những đặc tính khả-xúc mà họa sĩ thể hiện trên bức họa làm cho ta rung động khi lãnh hội những đặc tính khả xúc đó, đồng thời cũng lãnh hội được những ý nghĩa trên mà những đặc tính khả xúc nhằm mặc khải cho ta.

Xác định tính-cách nghệ-thuật trong các bộ-môn

Ta vừa phân biệt một tác phẩm nghệ thuật với một đồ dùng, một dụng cụ. Sự khác nhau ở chỗ những đặc tính khả xúc (qualités sensibles) hay những hình thức khả xúc được chú trọng đặc biệt trong tác-phẩm nghệ-thuật và được coi như là những đặc điểm biểu lộ tính chất nghệ thuật của một tác-phẩm. Những đặc điểm đó là chung cho *mọi* tác-phẩm nghệ-thuật. Do đó còn cần phải xác định một bản nhạc là tác-phẩm nghệ-thuật *khác* với một bức họa hay một tiểu thuyết như thế nào, vì đã bảo, những bộ-môn như âm-nhạc, hội-họa, văn-chương thể hiện bằng cách thế riêng biệt của mình, những đặc tính khả-xúc ; cho nên phải tìm hiểu cái gì là nghệ-thuật trong những bộ môn đó.

Ví dụ : Đây là một bản nhạc. Cái cốt yếu của bản nhạc là *để* được nghe. Ta hình dung một nhạc-sĩ đang có hứng và cầm bút ghi trên giấy những nốt nhạc. Khi đã ghi đến nốt cuối cùng, nhạc sĩ có thể coi là đã hoàn thành xong một tác-phẩm nghệ-thuật, và ông có thể đem in và bán. Tôi có thể mua bản nhạc đó. Nếu tôi không biết đọc nhạc, tôi không hiểu gì hết và chỉ thấy những chấm đen nối nhau chằng chịt trên tờ giấy trắng. Nếu tôi biết đọc, lúc đó bản nhạc có một ý nghĩa với tôi, nó là

một bản nhạc hùng hay buồn. Nhưng nó chỉ thực sự là bản nhạc hùng hay buồn nếu tôi *hát* lên hoặc *đàn* lên. Nếu không, bản nhạc nằm chết, im lìm trên mặt bàn hay trong ngăn kéo của tôi như một tờ giấy vô hồn, chứ không phải là một tác-phẩm nghệ-thuật. Đã bản, bản nhạc đã in trên giấy kia thật là đầy đủ, hoàn toàn và hoàn tất, không thiếu gì, vì tất cả cái gì xác định nó là bản nhạc này, chứ không phải bản nhạc nào khác đều chứa đựng trong tờ giấy kia, nhưng hình như nếu không được *trình diễn*, bản nhạc đó không là gì hết. Bản nhạc chỉ thực sự là bản nhạc nếu được trình diễn để nghe và thưởng thức.

Cho nên cái xác định bản nhạc là nghệ-thuật không phải ở trong tờ giấy ghi nhạc, nhưng là ở những âm thanh được xếp đặt theo một cung, nhịp, điệu nào đó. Tờ giấy chỉ ghi những nốt nhạc. Những nốt nhạc chỉ là những *dấu hiệu*. Dấu hiệu là một cái gì *tự nó* không có ý nghĩa ; và sở dĩ nó có một ý nghĩa nào là do người gán cho nó mà thôi. Ý nghĩa đó cũng có tính cách ước lệ, nghĩa là được công nhận do một sự thoả thuận của mọi người. Vì thếnhạc-sĩ ghi những nốt nhạc khác hẳn họa-sĩ ghi những chấm, đường, hình, vì trong hội-họa, chính những chấm, đường, hình này là yếu tố cấu tạo bức họa, không phải là dấu hiệu, trong khi những nốt nhạc chỉ là những dấu hiệu của một cái gì khác nó là những âm thanh. Do đó, bản nhạc chỉ là bản nhạc khi được chơi lên, được trình diễn vì yếu tố cấu tạo bản nhạc là những âm thanh, không phải những ký hiệu là nốt nhạc.

Nói cách khác, tính chất nghệ-thuật của một bản nhạc là ở những âm thanh, hay đúng hơn, ở sự phối hợp những âm thanh thành một hòa âm, nhịp điệu nào đó.

Đây là một vở kịch. Trước hết nhà soạn kịch suy nghĩ và viết ra trên giấy nội-dung vở kịch đó. Nhưng nếu kịch mà chỉ viết ra rồi để đấy, không phải là kịch. Cái cốt yếu của kịch không phải là để *đọc*, nhưng là để *xem*. Do đó, kịch chỉ là một tác-phẩm nghệ-thuật thật sự nếu được trình diễn. Dĩ nhiên, kịch chỉ là kịch nếu có người xem. Vì nếu *diễn* kịch mà không có khán giả, thì diễn cho *ai*, và kịch mất lý do tồn tại. Hơn hết các bộ môn khác, kịch đòi hỏi sự tham dự của người xem như ý nghĩa và mục đích của kịch. Một sự kiện xảy ra không cần sự chứng kiến của một khách bàng quan nào khác như một tai nạn xảy ra ngoài đường, dù có người trông

thấy hay không, tai nạn vẫn là tai nạn. Trái lại sự có mặt của khán giả là cần thiết *không thể không có*, để một nhân vật đóng vai Hamlet chẳng hạn có thể chết trên sân khấu. Nhưng khán giả không phải chỉ có mặt là đủ, còn phải có một thái độ xem kịch, nghĩa là có một ý hướng nghệ thuật.

Nói cách khác, có một vũ trụ, thế giới của nghệ thuật gồm những tác phẩm nghệ thuật và một thái độ nghệ thuật tham dự vào vũ trụ đó.

Cái vũ trụ, thế giới đó khác với thế giới, vũ-trụ của thực tế và người đi xem kịch, bỏ lại những thái độ của đời sống thực tế để lấy một thái độ nghệ thuật khi bước vào kịch trường.

Xem kịch với ý hướng nghệ thuật là cần thiết. Vì nếu đi xem kịch mà chỉ muốn nghiên cứu cách trình diễn, cách trang trí, lối đánh nhịp của nhạc trưởng chẳng hạn, hay chỉ chú ý ngắm những diễn viên, đào kép đẹp, hay những khán giả nào đẹp ! tất nhiên không thể lãnh hội được vở kịch đó với tư cách là một tác phẩm nghệ thuật. Đó là một đòi hỏi thiết yếu về phía người xem. Nhưng bây giờ đi vào chính vở kịch đang được diễn, cái gì là nghệ-thuật trong vở kịch được trình diễn đó ?

Trước hết, ta nhận thấy tác giả vở kịch thường không liên lạc gì tới việc trình diễn ; kịch là một nghệ-thuật mà sự thực hiện nó có thể và thường do người khác, không phải do chính tác giả. Tác giả đứng đằng sau sân khấu hay ngồi xem với khán giả, Tác giả vở kịch tách khỏi vở kịch đang trình diễn. Cùng với tác giả, có những người khác tuy cũng rất cần thiết để có thể trình diễn được vở kịch, như người phụ trách ánh sáng, tiếng động, trang trí sân khấu, thay đổi phông, hay hóa trang cho các vai kép, nhưng họ không trực tiếp tham dự sự trình diễn, họ ở trong bóng tối, đằng sau sân khấu. Nhưng còn những người, vật trực tiếp tham-dự vào việc trình diễn, như : sân khấu, màn, phông, đồ đạc, ánh sáng, ban nhạc, các diễn viên, cái gì là nghệ thuật trong những yếu tố xây dựng sự trình diễn vở kịch đó ? Là những bài hát, không phải người hát. Một diễn viên đóng vai Trương-Chi hát. Đấy là tiếng hát của Trương-Chi. Nhưng tôi cũng biết chắc diễn viên đó không phải là Trương-Chi. Dầu vậy, không hệ gì cả,

vì điều tôi muốn lãnh hội, không phải là Trương-Chi thật hay giả, nhưng là một điệu hát, một ý nhạc, cái làm cho tôi rung động, cảm xúc.

Là bản nhạc không phải dàn nhạc, hay người chơi nhạc.

Là một số mầu sắc của phông, của ánh sáng.

Tất cả những âm thanh, điệu nhạc, mầu sắc của vở kịch được trình viễn tạo thành cái chất kịch và cái chít kịch đó cũng vẫn là những đặc tính khả xúc mà diễn viên, ban nhạc, tấm phông, ánh sáng chỉ là những phương tiện nhằm thể hiện chúng trong một tổng-hợp đặc biệt và có một ý nghĩa nhất định. Chiều nay tôi đi xem kịch chính là để lãnh hội, thưởng thức cái khả xúc được thể hiện trong một phối hợp những ý nhạc, lời ca câu nói với những nét mặt, những nhịp điệu và những mầu sắc, ánh sáng, bóng tối.,. Tôi không đến kịch trường như trật-tự-viên để xếp chỗ, hay như người chủ đến tính số người đi xem nhiều ít, hoặc như khán giả chỉ muốn để ý tới vẻ đẹp của diễn viên hay khán giả khác.., Và để tri giác và xúc cảm thẩm mỹ của tôi được thỏa mãn một cách trọn vẹn, tôi mong ước ban nhạc chơi thật đúng, diễn viên hát thật hay, và không có những khuyết điểm hoặc hư hỏng kỹ-thuật như về đèn, máy phát âm để có thể xuyên tạc hoặc giảm bớt sự nguyên vẹn của cái khả xúc. là đối tượng lãnh hội của tri-giác và xúc cảm thẩm mỹ của tôi (sensibilité esthétique).

Cái là bản chất của tác-phẩm, chính là cái khả xúc được thể hiện lên. là sự tròn đầy của âm nhạc mà tôi muốn hòa mình vào, là sự tiếp nối mầu sắc, bài ca, và ban nhạc mà tôi muốn lãnh hội tất cả mọi sắc thái hay theo dõi tất cả mọi biến triển » (Ce qui est la substance même de l'oeuvre, c'est le sensible qui n'est donné que dans la présence c'est cette plénitude de la musique où j'essaie de m'absorber, cette conjonction de la couleur, du chant et de l'accompagnement orchestral dont j'essaie de saisir toutes les nuances, de suivre toutes les développements). Ph. de l'exp. esthétique. p 41.

Trước khi xem kịch, hay đang khi chờ đợi, tôi có thể ngồi đọc chương trình, câu chuyện của vở kịch hoặc tìm hiểu những ai đóng các vai, ai dàn-cảnh, ai trang-trí, soạn nhạc v.v... Nhưng khi màn đã kéo lên, tôi không còn tra hỏi, tìm

hiểu nữa, và chỉ còn biết *nghe* và *xem*, như sẵn sàng để đón nhận cái khả-xúc biểu-lộ do tất cả những người, vật trên sân-khấu nhằm thể hiện. Cái khả-xúc đó đạt tới chỗ cực-độ mỗi khi đến một « sen » chính-yếu hoặc « sen » kết-thúc của vở kịch như lúc sắp chia ly, sắp đến giờ quyết-định một lựa chọn hệ-trọng (tự vẫn, đoàn-tụ, tranh-chấp v.v...) mà âm-nhạc trở nên gay gắt hay dịu dàng, nhịp điệu rồn rập hay êm lặng, ánh sáng chớp loáng hoặc mờ dần v.v... Trong lúc đó, không phải chỗ để lý-trí suy-luận, tìm hiểu, nhưng là tai nghe, mắt xem. Lý-trí sẽ suy nghĩ, tìm hiểu ý-nghĩa sau đó, lúc ra đường, về nhà.

Cho nên, một vở kịch với tư-cách là một tác-phẩm nghệ-thuật khi nó là một vở kịch được trình-diễn, nghĩa là được thể hiện bằng âm thanh, điệu-nhạc, giọng ca, màu sắc trong những : tổng-hợp ý-nghĩa.

Bây giờ ta lại đứng trước một cuốn tiểu-thuyết chẳng hạn, và tìm hiểu xem cái gì là tính-chất nghệ-thuật trong văn-chương. Tiểu thuyết khác vở-kịch, bản nhạc, ví tàong kịch và nhạc, tác-giả có thể không phải là người thực-hiện, hoặc trình-diễn, và hơn nữa, có thể trình-diễn lại nhiều lần giống nhau. Trái lại về tiểu-thuyết hay hội họa, chính tác-giả là người trình-diễn và mỗi tác-phẩm chỉ có thể viết một lần hay vẽ một lần mà thôi.

Tiểu-thuyết là một nghệ-thuật cốt-yếu để *đọc*. Do đó, khi đọc một cuốn truyện, độc-giả không thấy bằng mắt, hay nghe bằng tai những nhân vật nói, hát, cử-động hoặc cảnh vật như trên sân-khấu, dù trên sân-khấu, những nhân vật, cảnh vật chỉ là giả tạo. Mọi người, vật trong truyện đều là hình ảnh và do trí tưởng tượng lãnh-hội mà thôi.

Một sự khác biệt nữa là : trên sân khấu, khán-giả có thể xem thấy hai, bẫ, hay nhiều nhân vật *cùng một lúc*, vị xem là một khả năng có thể lãnh-hội được cùng một lúc tất cả những gì trong tầm mắt. Trái lại trong truyện, người đọc cũng như tác-giả, không có khả-năng đó, vì phải mô-tả liên tiếp từng nhân-vật, từng cử-chỉ, hay cuộc đời chung quanh. Trên sân-khấu, mắt có thể thấy trong một giây những cái phải đọc trong nhiều phút, hằng giờ.

Một vài điểm khác biệt trên đưa ta tới xác-định cái gì là tính-chất nghệ-thuật trong một tác-phẩm văn-chương. Đây là một cuốn sách, có thể là một tiểu-thuyết hay một tập thơ. Vậy tập thơ, cuốn truyện *khác* với cuốn khảo-luận hay giáo-khoa, khoa-học thế nào, tuy tất cả đều chỉ là cuốn sách gồm cùng một thứ giấy, và cùng chứa đựng những chữ viết. Tại sao không thể gọi một cuốn khảo luận là tiểu thuyết và một bản báo cáo kỹ thuật là một tập thơ ? Tuy các tác giả của chúng đều xử-dụng những chữ viết ?

Sự khác biệt ở chỗ nhà khảo cứu dùng chữ để ghi chú những ý tưởng, những suy luận và nhà khoa-học dùng chữ để ghi chép những sự kiện, những con số, trong những bản thống kê ; còn nhà văn dùng chữ chỉ để nói lên một vài hình ảnh về cuộc đời. Sự khác biệt về ý hướng viết bao hàm cách xử dụng chữ khác nhau và do đó quan niệm về sự quan trọng của chữ viết cũng khác nhau. Với nhà khảo cứu hay nhà khoa học, chủ đích là làm sao trình bầy sự thực, và chữ viết chỉ là một *phương tiện*. Trái lại, với nhà văn, đã dành chủ đích là nhằm nói lên những hình ảnh cuộc đời, nhưng bởi vì những hình ảnh đó là cái gì gắn liền với cái khả xúc (le sensible), và ngôn ngữ gồm chứa đựng những khả năng đặc biệt để gợi cảm, rung động, cho nên cũng có thể nói chủ đích của nhà văn là *làm văn*. Nói cách khác, ngôn ngữ chữ viết đóng một vai trò quan trọng trong văn chương vì nó xuất hiện ở đây không phải chỉ như một phương tiện diễn tả, mà là *yếu-tố cấu-tạo* của tác-phẩm văn-chương. Thế giới của văn-chương không phải gồm những sự thực, những chân lý chính xác của suy tưởng hay khoa học, nhưng là thế giới của hình ảnh, của tưởng tượng. Mà ngôn ngữ chính là khả năng đặc biệt để thể hiện lên thế giới đó. Do đó, có thể nói : ngôn ngữ, chữ viết là thế giới của nhà văn. Ông vua như nhà phù thủy chỉ chú ý xếp đặt các chữ thế nào để chúng có thể, thể hiện lên những hình ảnh. Sự chú ý xếp đặt các chữ, sự quan tâm tới những hình thức diễn tả của chữ là cái mà người ta gọi là mối lo lắng về *bút pháp* của nhà văn. Và bút pháp (le style) chính là đặc điểm phân biệt một tác phẩm văn-chương khác một cuốn khảo luận hay một bản báo cáo kỹ thuật.

Ví dụ : Vừng trăng ai *xẻ* làm đôi, nửa *in* dưới nước, nửa *cài* trên không.

hay

Gió *lướt thướt kéo mình* qua cỏ rối,
Đêm *bâng khuâng đôi miếng lẫn* trong cành (X.D.)

hay

« Hai dãy nhà lá *bồng bềnh* ở hai con đường quanh quẽ đang *thủng thẳng lùi lại* và nhỏ dần. Một sự bâng khuâng nhẹ nhàng *đưa* tâm hồn người đến những tình cảm man mác » (Thạch-Lam. Sợi tóc).

Trong hai câu thơ và câu văn suôi trên, cái gì là tính chất nghệ thuật ? Chắc hẳn không phải là những sự kiện, hay sự thực nói tới ở đây : Ánh trăng chiếu xuống mặt nước, gió qua lần cỏ, đêm trong cảnh vật, và hai dãy nhà lá ở hai bên đường. Đó là những sự thực rất tầm thường. Nếu phải nói đến để *ghi nhận* chúng là thực như là sự kiện, chỉ cần viết : Hai dãy nhà lá ở hai bên đường, ánh trăng phản chiếu trên mặt nước v. v... Vậy tính chất nghệ thuật trong mấy câu văn trên là những *hình ảnh* và là những hình ảnh chứa đựng những đặc tính khả xúc (qualités sensibles) và chính những *chữ* giúp thể hiện những hình ảnh làm rung động xúc cảm thẩm mỹ của người đọc (sẻ, in, cài, lướt-thướt, bâng-khuâng, đôi miếng, lẫn, bồng-bềnh, lùi lại).

Người ta có thể thắc mắc trong tác phẩm, chất văn chương không cần khải tất nhiên là những *hình ảnh* rung động của các chữ viết. Một bài tả thực, văn chỉ diễn đúng sự thực, không hình ảnh khêu gợi, thì cái rung động người đọc là sự việc không phải hình ảnh, tuy vậy người ta vẫn coi đó tác phẩm văn chương.

Đúng, hình ảnh không phải là yếu-tố *độc nhất* của văn-chương

Nhưng nếu trong một bài văn, người ta chỉ chú trọng tới sự việc và bị rung động bởi những sự việc đó, thì người đọc cũng có thể rung động như thể trước một bản bá cáo. Vậy cái làm cho bản văn *khác* với một bản bá cáo có thể không phải là hình ảnh, nhưng là một bút pháp, nghĩa là một lo lắng về cách xếp đặt, xử dụng chữ trong câu, đoạn, bài. Chính bút pháp xác định một tác phẩm là tác phẩm Văn-chương.

III.— Yếu tính của tác-phẩm nghệ-thuật

Trong những phân tách trên, ta đã xác nhận đối tượng của ý hướng nghệ-thuật, hay nói cách khác, cái gì là đặc điểm, chất tính của

tác-phẩm nghệ-thuật. Nhưng yếu tính của đối tượng thẩm mỹ, của tác phẩm nghệ-thuật là gì ?

Ta lại trở về ví-dụ vở kịch đang trình diễn :

Khán giả nhìn lên sân khấu đang diễn một màn kịch. Khán giả thấy gì ? Thấy những vai kép diễn và hát, nói. Ví-dụ : vai X đóng Nguyễn-Huệ trông có vẻ nhà tướng oai vệ đáng kính phục lắm và rất giống Nguyễn-Huệ, nhưng dù sao vẫn không phải là Nguyễn-Huệ *thật*. Tuy vậy, khi tôi thấy vai X uy hùng trong chiến bào đang chỉ huy thế trận trên sân khấu, tôi không bảo vai X *giả vờ* chỉ huy, nhưng chính Nguyễn-Huệ chỉ huy hô lệnh. Người diễn không được nhìn như người diễn. Nhưng được nhìn qua tác-phẩm, nhân vật mà mình đóng, cũng như khi ta xem bức họa, ta để ý đến bức họa mà không để ý đến tấm gỗ, tấm bìa, những chất hóa học là dụng cụ, chất liệu nâng đỡ bức họa đó.

Trên sân khấu, một cảnh tượng xảy ra y như thực, tôi nhìn thấy Nguyễn-Huệ và quân lính của ngài đang tác chiến chống xâm-lăng. Nhưng dù sao tôi cũng không ngây thơ đến nỗi hốt hoảng chạy đi tìm bác sĩ khi thấy một diễn viên đóng vai một tướng của Nguyễn-Huệ bị chém, máu hồng chảy như suối... vì tôi biết rằng đó là *tưởng-tượng*, nghĩa là chỉ là *kịch*, và tôi là người xem, là khán giả.

Nhưng dù tôi không chạy đi tìm bác sĩ để cứu chữa người bị đâm chém sắp hấp hối, tôi cũng không khỏi bùi ngùi, xúc động, thương tâm, lo lắng trước cảnh máu chảy trên sân khấu, dù tôi biết đó chỉ là giả vờ. Tuy vậy vẫn phải nhận rằng : những tình cảm đó không hoàn toàn giống như tình cảm thực tôi cảm thấy trước một cảnh thực ở ngoài đời, vì rõ ràng trong lúc tôi xúc động, tôi vẫn nhận định được rằng : sự xúc động của tôi có phần nào giả tạo, không thực, vì cảnh tượng trên sân khấu là giả tạo, tưởng tượng và do đó tôi thấy dù sao cũng không hề gì đến tôi, đến cuộc đời của tôi, vì rõ ràng là khi ra khỏi kịch trường trở về với đời sống thiết thực, tôi cảm thấy như » tỉnh giấc » ra khỏi « mơ mộng », hay ra khỏi một thế giới thực mà như không thực, thế giới của tưởng tượng.

Một vài nhận xét trên đưa đến chỗ xác định thế nào là yếu tính của tác-phẩm nghệ-thuật.

Ta có thể định nghĩa yếu tính của nghệ phẩm là cái tưởng tượng (l'imaginaire).

Người ta vẫn thường nghĩ : Nghệ thuật là bắt chước thực tại nhằm thể hiện thực tại và giá trị cao thấp của nghệ-thuật ở mức thể hiện đó. Có lẽ đây là một quan niệm không đúng. Nếu vẽ một cái nhà, hay bắt cứ một đồ vật gì, chỉ cốt làm sao cho đúng với *chính* đồ vật đó và vẽ càng giống càng đẹp thì vẽ làm gì vô ích. Vì nếu lấy tiêu-chuẩn là giống để xác-định giá trị nghệ-thuật thì không có cái gì giống cái gì khác bằng chính *nó là nó*. Dù thế nào mặc lòng, cái hình vẽ vẫn là cái *hình vẽ*, tạo thành bởi những nét bút, mầu sắc trên một mặt phẳng, không có kích thước, chiều cạnh, khối lượng về thể tích. Cho nên nếu lấy tiêu chuẩn giống nhau, thì chính cái hình bằng thực chất kia là khuôn mẫu cho người họa-sĩ sẽ phác ra trăm nghìn bức họa trên giấy, sẽ đẹp nhất vì không có cái hình vẽ nào giống nó hơn chính nó giống nó Do đó nếu nhận định rằng nghệ-thuật ở chỗ bắt chước được thực tại, nghệ-thuật quả là thừa vô ích, vì muốn chiêm ngưỡng vẻ đẹp chỉ cần nhìn ngắm ngay chính những đồ vật, tại sao còn đi xem tranh ở triển lãm làm gì ? Cuộc đời thực tế nếu tự nó đã bao hàm thẩm mỹ, không còn cần những bắt chước giả tạo, cũng như nếu cái bình tự nó là vẻ đẹp đầy đủ, hoàn tất, còn cần gì những bản sao, những khuôn đúc lại... Nhưng như trên ta đã thấy, chúng ta vẫn cần những bản sao, vẫn cần những buổi tối đi xem kịch, những buổi hòa nhạc hay bài thơ, cuốn truyện để ngâm đọc lúc nghỉ ngơi, và chúng ta vẫn muốn tìm thấy những vẻ đẹp, hay những rung động trong tất cả những cái đó. Cho nên nghệ-thuật không phải là mô phỏng thực tại, một chép lại thực tế. Vì trong bắt cứ lãnh vực nào của nghệ-thuật, cũng đều thấy tính cách *sáng tạo* của nghệ-sĩ khi xử dụng kiểu mẫu. Những tiếng động của gió bão, lá cây rung chuyển, hay của chim chóc thú vật là đề tài cho Beethoven tạo thành bản Symphonie pastorale ; nhưng nếu công việc chỉ là bắt chước, thì nghệ-sĩ chỉ là một máy ghi âm tốt, và không bao giờ ta có được bản Symphonie pastorale. Do đó phải nhận rằng nghệ-thuật *bắt đầu* từ thực tại, nhưng bao giờ cũng vượt thực tại và đó là một sự sáng tạo. Sở dĩ có thể sáng tạo là vì có tưởng tượng như Delacroix viết : « Óc tưởng tượng của nghệ-sĩ tạo nên cái đẹp ». Chỉ có một chuyện giảng sinh của Chúa Giêsu, mà đã tạo ra không biết bao họa phẩm khác nhau.

Như thế nghĩa là gì nếu không phải là nghệ-thuật có một vẻ đẹp riêng, và tạo thành một thế-giới riêng bên cuộc đời thực-tế, và có thể cũng thực như thực-tế, sau cùng do đó, cũng cần-thiết như thực-tế. Tôi vừa nói, nghệ-thuật cũng có thể thực như thực-tế. Nhưng thế nào mới thực ? Thoạt nhìn cũng thấy đơn-giản lắm, nhưng đi sâu vào một chút, cái thực cũng trở thành mơ hồ, như càng đi vào phân-tách càng thấy nó tản biến đi. Làm ăn vất vả kiếm được ít tiền xây dựng được một cơ nghiệp, rồi chẳng may gặp hỏa hoạn, phút chốc cả cơ-nghiệp tan như mây khói. Cái thực đó có khác gì cái mộng của người mơ tưởng mình có một cơ-nghiệp. Cho nên người ta cũng có thể nói : đời là ảo-mộng, thực-tế là mộng. Cái gì là thực, là mộng ở đời này ? Thực khó mà phân biệt và xác định. Nhưng nói cho đúng thực mộng chỉ khó phân biệt khi ta nhìn cuộc đời trong cái dòng biến dịch của nó. Nếu chỉ căn cứ vào hiện tại, vào những khoảng khắc, cái bình đang có trước mặt tôi, ở trên cái bàn này, ta vẫn có thể gọi nó là thực. Vậy cái thực chỉ là tương đối, vì ở trong khoảng khắc. Đó là cái thực của suy nghĩ và hoạt-động. Lý trí nhằm tìm hiểu cái thực tại tương đối đó để biến đổi nó bằng hành-động. Nhưng cuộc đời là một sáng tạo không ngừng, là một biến dịch mãi mãi ; không ai có thể dừng lại một chỗ hay an nghỉ vĩnh-viễn ở một vị-trí. Luôn luôn cuộc đời thúc đẩy ta nhìn về đằng trước, tiến lên không ngừng ; nghĩa là không thể thỏa-mãn với một hoạt-động hay bị đóng khung trong cái đã thu lượm được từ nay chỉ còn là dĩ-vãng.

Cái gì là khả-năng giúp con người vượt khỏi lãnh-vực những thực tại tương đối của khoảng khắc, của hoạt động trên những mục-tiêu nhất định trong hiện tại, cái gì làm cho cuộc đời luôn luôn là một sáng-tạo ? Đó là tưởng tượng.

Quan-niệm thông thường cũng như nhiều triết-lý sâu xa như của Bergon chẳng hạn, đều coi tưởng tượng như một khả-năng tiêu-cực Tưởng tượng đồng nghĩa với thoát ly, mất ý nghĩa của thực-tại, và sau cùng chỉ là hoài-niệm, nghĩa là ôn lại những hình-ảnh của dĩ-vãng. Người tưởng tượng là người xa rời thực-tế, gần như bệnh hoạn. Nhìn như vậy là chưa nhìn thấy cái phần tích-cực của tưởng tượng sáng-tạo. Tưởng tượng sáng-tạo đi từ thực tại của khoảng khắc nhưng vượt qua khoảng khắc, lăng mình vào tương-lai. Do

đó tưởng tượng sáng-tạo mở ra những viễn-tượng khác, những chân trời mới cho cuộc đời tiến vào và nhờ đó mà nó trở thành phong-phú mãi. Tưởng tượng sáng-tạo phá vỡ những cánh cửa khép kín cuộc đời vào những gian phòng của khoảng khắc hiện tại để đặt cuộc đời lên trên những nẻo đường mở rộng ra tương lai.

Nói theo tâm-lý-học, tưởng tượng sáng tạo không phải là ôn lại những hình ảnh ghi trong ký ức nhưng là tạo ra những hình ảnh mới từ những hình ảnh cũ. Như thế tưởng tượng vừa đi từ hiện tại thực tế, vừa vượt hiện tại thực tế. Tác động có hai ý nghĩa ; giữ, và bỏ, hay nói đúng hơn bỏ mà giữ, giữ mà bỏ như trong nghĩa chữ « aufgehoben » của biện chứng Hegel. Tưởng tượng chối thực tại để vượt lên cái gì chưa phải là thực tại, nhưng trong quá trình vượt lên đó vẫn giữ lại cái chối bỏ là thực tại. Cũng như hạt thóc khi biến thành cây lúa không còn phải là hạt thóc, nhưng vẫn bao hàm hạt thóc mà từ đó đã thực hiện sự biến thể.

Do đó, trong hoạt động tưởng tượng, thực tại không bị chối bỏ nhưng chỉ bị vượt qua và cái tưởng tượng không phải là thực tại, nhưng cũng không phải là hư vô : Người ta chỉ có thể tưởng tượng khi bắt đầu phủ nhận thực tại. Như thế đối tượng của tưởng tượng không thể là thực tại vì nếu là thực tại thì tưởng tượng thật vô nghĩa nhưng đối tượng của tưởng tượng cũng không thể là hư vô vì đã hẳn khi người ta tưởng tượng là muốn phủ nhận một cái gì. Do đó đối tượng của sự phủ nhận thực là cái tưởng tượng.

Bây giờ người ta có thể hiểu ý nghĩa và giá trị của cái tưởng tượng. Tưởng tượng đi từ thực tại vượt khỏi thực tại mà vẫn bao quát thực tại tưởng tượng là một khả năng sáng tạo thực tại bằng cách phủ nhận thực tại ; Nói rõ hơn, tưởng tượng tạo điều kiện cho thực tại tiếp diễn trong cái nhịp sống phong phú liên tục bằng cách phủ nhận những nhịp sống đã hoàn tất trong khoảng khắc hiện tại. Sartre cũng có một ý nghĩ tương tự : « Mọi cái tưởng tượng đều xuất hiện trên nền cuộc đời, nhưng ngược lại mọi lãnh hội thực tại như cuộc đời đều bao hàm một sự vượt qua bị che đậy tiến vào cái tưởng tượng. « Tout imaginaire parait « sur fond du monde », mais

réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire ». (1)

Sau khi đã nhận định ý nghĩa của cái tưởng tượng trong cuộc đời ta trở lại định nghĩa trên : Yếu tính của tác-phẩm nghệ-thuật là cái tưởng tượng cái phi thực, cái phi thực không phải là cái thực vì nó xuất hiện như một phủ định cái thực. trong tác động tưởng tượng. nhưng cũng không phải là cái không thực (non-réel) hư vô tuyệt-đối,

Ví dụ : bức họa đức Trần-hưng-Đạo dĩ nhiên Ngài không phải là đối-tượng như cái giá vẽ, tấm bảng, miếng vải, những lớp sơn, màu sắc. Nếu khi nhìn bức họa, ta chỉ chú ý đến những cái đó vì nó, ta không thấy đối tượng thẩm mỹ là bức họa Trần-hưng-Đạo. Trái lại chỉ thấy những đường góc có thể đo lường, những chất gỗ, giấy, sơn có thể phân tích ra bằng những phần tử hóa học. Không phải vì bức họa nghệ-thuật đã bị miếng vải che dấu, nhưng là vì nó chỉ có thể xuất hiện với tư cách là một bức họa trước một thái-độ nghệ-thuật, nghĩa là một thái-độ phủ nhận thực tại, hư-vô-hóa (néantiser) chất liệu là trung gian thể hiện bức họa. Chất liệu ở đây là tấm bảng, miếng vải và những lớp sơn, mực màu. Nhưng đã rõ Trần-hưng-Đạo trong bức họa chỉ là một ảnh tượng, một ảnh tượng về một người không có thực lúc này trong bức họa, nhưng lại có thể hiện diện bằng một ảnh tượng qua trung gian tấm vải.

Vậy nếu đức Trần-hưng-Đạo chỉ là cái tưởng tượng, khi được lãnh hội trên một bức họa, là đối tượng của phê bình nghệ-thuật ; (vì đã rõ phê bình không nhằm đức Trần-hưng-Đạo, người thật quá cố bằng xương thịt, nhưng đức Trần-hưng-Đạo ảo tượng xuất hiện trên tấm vải của họa-sĩ ; khi ta nói : ngài đẹp, oai vệ, đáng phục, là có ý nói người ta đã vẽ ngài như một ảnh tượng (image) một cách khéo léo, sáng suốt, có nghệ-thuật, chứ không có ý nói chính Ngài bằng xương thịt ;) ta phải kết luận rằng một bức họa, đối tượng thẩm mỹ là cái tưởng tượng, cái phi thực.

---

(1) *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination.*

Khi xem tranh, đứng trước một bức họa vẽ người hay sự vật, ta thường ưa trí là người nghệ-sĩ có một hình ảnh về người hay vật đó trong trí, rồi đem vẽ lên trên giấy, vải, lụa. Như thế, vẽ là đi từ cái tưởng tượng đến cái thực. Nhà họa-sĩ thu nhận những hình ảnh của sự vật khách quan bằng tri giác. Đặc điểm của những hình ảnh ấy là độc nhất, không thể trao đổi, ai có người ấy hiểu mà thôi. Họa-sĩ chính là người muốn thông cảm trao đổi cái hình ảnh độc nhất mình giữ trong trí. Bằng cách nào, bằng cách thể hiện nó lên trên giấy, vải. Hình ảnh được thể hiện phút chốc biến thành một sự vật chung ai cũng có thể lãnh hội được. Nhưng sự thực lại trái hẳn. Khi họa sĩ vẽ, những cái người thể hiện, chính là những cử động của bàn tay, những nét vẽ chấm phá, những giọt sơn, mực mầu bôi trên giấy, quệt trên gỗ, vải; cái thực hiện chính là những công việc người họa sĩ làm trong khi vẽ. Vẽ xong cũng là lúc họa sĩ dừng tay, sau khi đưa vào thực tế những biến đổi của chất liệu trong những vị-trí, tương quan mới. Nhưng tất cả những công việc đó lại không phải là mục-tiêu của phê bình thẩm-mỹ. Cái đẹp không phải ở chính những công việc, những đường nét vẽ hay những chất sơn, mực kia nhưng ở cái hình ảnh mà chúng thể hiện lên. Do đó cái thực trong bức họa bao giờ cũng vẫn chỉ là chất liệu, cái trung-gian tạo điều-kiện cho cái tưởng tượng xuất hiện, và cái đẹp, đối-tượng của thẩm-mỹ chỉ có thể tìm thấy trong ảnh tượng tưởng tượng đó mà thôi. Như thế, ta có thể định-nghĩa bức họa như một tấm bảng, là một chất liệu thực, nhằm thể hiện một ảnh-tượng tưởng-tượng.

Từ phái lập thể đến nay, người ta thường chủ-trương vẽ không còn phải là bắt chước và họa lại một cách nô lệ thực tại, nhưng là tạo ra những thực tại mới. Đó là một quan-niệm có thể chấp nhận được, nếu người ta không có ý cho rằng những thực tại mới đó xuất-hiện như những thực tại thực sự. Khi Picasso vẽ người như một vật tan tành, các cơ-quan mỗi cái một nơi, ông không có ý bảo con người trong thực-tế bằng xương thịt là như thế. Không bao giờ con người thực lại có thể sống trong tình-trạng phân-ly về thân thể như vậy. Nhưng con người có bộ mặt tan tành kia được thể hiện bằng một hình ảnh trên tấm bảng, tuy không bao giờ xảy ra thực trong thực-tế, vì chỉ là tưởng tượng, vẫn không phải hoàn toàn

vô nghĩa. Đó là tưởng tượng, nhưng là một tưởng tượng đi từ thực-tại mà vượt thực-tại. Khi vẽ một người bị tan tành, Picasso muốn nói lên hình ảnh của một con người bị phân ly với chính mình, và nhất là hình ảnh về một nhân-loại chia rẽ phân tán, bằng đố kỵ, cạnh tranh, thù ghét, chiến-tranh. Hình ảnh đó được thể hiện bằng những đường nét, màu phối kết trong một tổng hợp đặc-biệt, và chính hình ảnh là đối-tượng thẩm-mỹ, là yếu tính của tác-phẩm nghệ-thuật. Trong cuốn « Tưởng tượng » (L'Imaginaire) Sartre có đưa ra một nghi vấn về quan điểm trên : người ta có thể tự hỏi có những nghệ-thuật mà đối-tượng của chúng tự nó thoát khỏi được tính cách tưởng tượng như âm-nhạc thì sao ? Ông đưa ra một thí dụ : Tôi nghe một bản nhạc Beethoven. Cái tôi kéo tôi đi nghe hòa nhạc là muốn được nghe chính bản nhạc đó của Beethoven. Đã hẳn tôi không ưa những người chơi nhạc một cách tài tử nhưng muốn được nghe những dàn nhạc chuyên-nghiệp trình diễn. Nguyện-vọng đó là gì nếu không phải là nguyện-vọng muốn nghe bản hòa-tấu Beethoven được trình diễn một cách toàn vẹn, nghĩa là bản nhạc đó xuất hiện như chính nó là nó ; vì những vụng về nhầm lẫn của một dàn nhạc kém như chơi nhanh quá, hay chậm quá, hay sai nhịp... có nghĩa là xuyên-tạc, phản bội bản hòa tấu không cho nó có thể xuất hiện ra như người thật (en personne). Nhưng thế nào là một bản nhạc xuất hiện như « người thật » trước sự chú ý của khán giả ? Đó là một sự thực mà người nghe có thể lãnh hội được qua những âm thanh, cung điệu hòa-âm. Nhưng đó có phải là một sự thực không hay cũng chỉ là cái tưởng tượng cái phi thực ?

Tôi đang nghe bản hòa tấu Beethoven. Với tôi, bản nhạc đó không hiện hữu ở thời gian vì tôi không cần lãnh hội như một biến cố nhất định xảy ra ở đâu và lúc nào nhất định, ví dụ như tôi đang nghe bản hòa tấu đó ở nhà hát lớn thành phố ngày 3-6-1960. Nếu 1 tháng sau, có một dàn nhạc ngoại quốc đến và lại trình diện lại bản hòa tấu đó, tôi cũng vẫn đứng trước cùng một bản hòa tấu. Có khác chỉ là dàn nhạc này chơi hay hơn hoặc kém hơn mà thôi. Bây giờ tôi thử xét xem tôi nghe bản hòa tấu đó thế nào.

Có nhiều người cùng nghe với tôi, nhắm mắt lại mà nghe. Trong trường hợp đó họ không để ý đến sự trình diễn có thể ấn định nơi chốn thời giờ xảy ra, vì họ chỉ để ý đến những âm thanh thuần túy,

Có người khác thì chú ý đến dàn nhạc và nhạc-trưởng. Nhưng thực ra trong lúc trình diễn, cả dàn nhạc hầu như tan biến tự xóa đi để thể hiện lên bản hòa tấu,

Như thế là tôi đứng trước một bản nhạc, nhưng với điều kiện là không nghe nó như một hiện tượng xảy ra ở đây, lúc này, với điều kiện là không coi những nhịp điệu đề tài kế tiếp nhau xuất hiện như trong một liên tục thực tự xảy ra trong thời gian như anh X, lúc này thăm người bạn này hay người bạn kia. Tôi lãnh hội bản nhạc như là nó không có đấy, trong những bức tường và trên những giây đàn mặt trống kia. Tôi cũng không thể nói nó đã qua hay bản nhạc đó đã hết rồi vì nó hoàn toàn ở ngoài thời gian. Nói cho đúng hơn, bản nhạc có một thời gian riêng biệt của nó như là một tuyệt đối. Nó thoát khỏi thực tại. Dầu vậy nó cũng lệ thuộc thực tại. Giả thử nhạc trưởng bị ngất đi hay một hỏa hoạn xảy ra trong hội trường, dàn nhạc ngừng chơi. Nhưng lúc đó ta không thể nói là bản hòa tấu bị gián đoạn, vì thực ra chỉ là sự trình diễn bị gián đoạn. Chính bản nhạc, tự nó, không phải là thực tại. Cũng như một bức họa, nếu bị cháy, thì cái bị cháy, là cái tấm bảng mảnh vải nhưng giọt sơn kia là trung gian thể hiện bức họa, chứ không phải hình ảnh đối tượng tưởng tượng của bức họa.

Do đó, ta thấy bản nhạc chỉ xuất hiện qua những trung gian, những chất liệu có thể xác định nơi chốn hay thời gian ; nhưng muốn lãnh hội bản nhạc đó như là bản nhạc qua những trung gian kia, là phải có một thái-độ nghệ-thuật, nghĩa là nhằm lãnh hội những âm thanh, mầu sắc có sắc có thực kia như là những trung gian. Và bản nhạc xuất hiện như một hiện diện nhưng thực ra là vắng mặt. Tôi không nghe thực sự chính bản nhạc như lãnh hội một sự vật một cách trực tiếp, nhưng tôi nghe nó trong tưởng tượng, bằng tưởng tượng (1) Đó là lý do giải thích tình cảm ngại ngùng, kinh ngạc khi ta đi từ thế giới của tưởng tượng trở về thế giới của đời sống thực tế, khi ta ra khỏi hội trường về với những

(1) *L'imaginaire* trang 244-245.

bận rộn hàng ngày. Sở dĩ như vậy là vì sự chiêm ngưỡng thẩm mỹ là một mơ màng mà trở về thực tế là một thức tỉnh. Ta đã đi từ thái độ tưởng tượng về thái độ thực tế của cuộc đời.

Nếu phân biệt thực tại là phạm vi của suy luận lý trí hoạt động và phi thực là phạm vi của tưởng tượng ta có thể nhận định rằng cái đẹp, cái mỹ của nghệ-thuật là một giá trị thuộc lãnh vực của tưởng tượng và là đối tượng lãnh hội của một thái độ nghệ-thuật. Do đó không thể tìm thấy cái đẹp trong thực tại, vì thái độ của ta khi ta vào thực tại bao giờ cũng sẽ là thái độ tìm hiểu để hành động trên thực tại, Đó là phạm vi hoạt động của lý trí. Tiêu chuẩn của nó là cái thiện. Lý trí nhận định thực tại xem cái gì là tốt hay xấu và cái gì đáng làm hay không nên làm.

Như thế không thể lầm lẫn đồng hóa luân lý và nghệ-thuật, vì luân lý là nhận định trên những sự kiện, trên thực tại, còn nghệ-thuật là nhận định trong lãnh vực của tưởng tượng. Trước một bức tượng khỏa thân Vénus, vẻ đẹp tuyệt mức của nghệ phẩm giết chết dục vọng người đàn bà, vì ta không thể cùng một lúc chiêm ngưỡng một đối tượng nghệ-thuật xuất hiện như một giá trị thẩm mỹ đồng thời ước muốn thực hiện một dục vọng với người đàn bà. Nếu ước muốn, phải quên người đàn bà là đẹp, nghĩa là bỏ thái độ nghệ-thuật, vì ước muốn là một ý hướng nhằm thực tại, cuộc đời thiết thực, Người ta có thể nói : chính vì người đàn bà đó đẹp mà có ước muốn. Nhưng trong trường hợp đó, cái đẹp không còn là đối tượng lãnh hội của thái độ thẩm mỹ, nhưng chỉ còn là một trung gian của ý hướng chiếm đoạt thực tại. Nói một cách khác, người ta có thể có nhiều ý hướng lãnh hội và do đó đối tượng lãnh hội cũng xuất hiện thế nào là tùy như cách thế lãnh hội của ý hướng.

Không thể lầm lẫn ý hướng, đối tượng và phạm vi xuất hiện của những tương giao đó.

Nếu phân-tách trên là đúng, không thể lấy những tiêu-chuẩn của thực tại, của luân-lý để phê-bình nhận định Nghệ-thuật, phạm-vi của tưởng tượng. Luân-lý và nghệ-thuật khác nhau, nhưng có liên lạc gì không và nếu có thì liên lạc như thế nào, đó là một vấn-đề khác.

CHƯƠNG II

TÁC-PHẨM VĂN-HỌC

Những phân tách trên đã cho ta thấy thế nào là một tác phẩm nghệ thuật, nghĩa là ta đã xác định yếu tính của tác phẩm là cái tưởng tượng. Ta sẽ tìm thấy lại cái yếu tính đó trong vũ trụ của văn chương là một vũ trụ của ngôn ngữ, chữ viết.

Trước hết, chúng ta sẽ tìm hiểu ý hướng viết của nhà văn : Tại sao viết ? Tức là tìm hiểu tương quan giữa thực tại Cuộc đời và Ngôn ngữ, Chữ viết. Chúng ta thấy con người không thể không nói, viết, và viết, nói như thể làm cho cuộc đời thực tại *trở nên* có thực. Nhưng dàng khác, ngôn ngữ, chữ viết cũng không bày tỏ được thực tại, cuộc đời như *nó có*. Dầu vậy, không thể không viết, và không thể viết, nếu không bao hàm một thái độ ngụy tín (giả vờ coi là thực điều mình viết ra và tin sự giả vờ đó là thực), Sở dĩ như vậy là vì vũ trụ của văn-chương là vũ-trụ của hình ảnh, của tưởng tượng, nghĩa là của những tiếng, những chữ.

Do đó có một sự cô đơn không thể tránh được của cả người viết lẫn người đọc, vì tác phẩm chỉ là những bút tích, những dấu vết *chỉ thật* một thực tại mà không phải là thể hiện được thực sự thực tại đó. Cô đơn vì lãnh vực của thực tại là Yên-lặng, và ngôn ngữ chữ viết nhằm lôi cuộc đời ra khỏi yên lặng, nhưng thực sự chỉ là nhắc tới sự yên lặng đó mà thôi.

Đưa vào vấn-đề viết là một nhu cầu

Sau khi nghe nhận những lời giới thiệu (1), tôi tự nhiên cảm thấy cần phải cám ơn người đã có một tâm tình và cử chỉ tốt với tôi như thế qua những lời nói đẹp đẽ. Lúc này đây tôi đang « có » sự cám ơn đó như một tình cảm sống động, vì tôi đang « sống » nó thực. Nhưng nếu tôi không « tỏ lòng » cám ơn đó ra, nghĩa là không *nói* lên vài lời cám ơn, thì cũng như thể là tôi không biết cám ơn vì không « có » tình cảm đó trong lòng. Tuy vậy, trong thâm tâm tôi, tôi tin chắc chắn rằng tôi có tình cảm cám ơn đó, dù tôi nói lên hay không nói lên cũng thế thôi. *Đối với tôi*, sự nói lên hay không nói lên không làm cho có hay không có sự cám ơn. Nhưng hình như *đồng thời* tôi cũng nhận thấy rằng : nếu không nói lên thì như thể không có cám ơn, và nhất là tôi cảm thấy không thể không nói lên, như bị một sức thúc đẩy nào đó không thể kìm hãm được.

Tự nó, cuộc đời tôi, hay cuộc đời nói chung, là một thực tại sống động, nhưng nó thuộc về thế giới của *im lặng*. Với tôi như một ý-thức, và nhất là với người khác, nó chỉ là thực tại thực sự khi được gọi lên, được bày tỏ ra. Lời nói làm cho thực tại hiện hữu như kéo một vật chìm dưới nước khỏi mặt nước, làm *nổi bật* nó lên. Đã hẳn trong khi chìm dưới nước, vật đó vẫn có, nhưng có như một vắng mặt, trong im lặng, và chỉ hiện diện thật khi nổi bật lên.

Điều đáng chú ý là sự nói lên xuất hiện như một cần-thiết để một vật có thể *có*. Tôi nhìn thấy trời đẹp. Tự nó, trời đẹp thực, và cảnh tượng đó làm rung động cảm-xúc thẩm-mỹ của tôi. Nhưng tôi cũng cảm thấy không thể không nói lên, hơn nữa, cảm thấy cần có một người bên cạnh để cùng nhìn nhận với tôi, và do đó, hình như trời chỉ đẹp thực khi được nói lên và có người khác để cùng công nhận, như Bachelard nói : « Phải là hai mới nói lên được trời đẹp » (il faut être deux pour nommer que le ciel est beau).

---

(1) *Đây là bài nói chuyện do Văn-Bút tổ chức ngày 19-11-61 dưới đầu đề : Văn-chương như một vết tích hay nhà văn và chữ viết.*

Lời nói đưa thực tại ra khỏi im lặng, dắt cuộc đời ra khỏi cô đơn. Chính vì thế mà ta vẫn thường có cảm tưởng khó chịu, hoặc bất mãn khi đứng trước một sự vật ta trông thấy mà chưa tìm ra tiếng để gọi lên. *Sự vật đồng-hóa với tiếng chỉ-thị nó.* Gọi lên kêu lên tức là làm cho nó hiện hữu bằng cách chỉ định, riêng biệt hóa nó. Cho nên ngôn ngữ không phải chỉ là một hệ thống những dấu hiệu, theo nghĩa dấu hiệu tự nó là một cái gì vô nghĩa và chỉ có ý nghĩa khi chỉ thị một cái gì khác nó.

Nhưng thật ra, chữ gắn liền với nghĩa — chữ nghĩa. Ý nghĩa không tách biệt khỏi tiếng nói, ngôn ngữ, và do đó, nói hoặc nghe nói không phải là *dịch* tư tưởng, ý nghĩa từ những tiếng ; những chữ chỉ là dấu hiệu, nhưng là lãnh hội ngay chính điều muốn nói, muốn nghe. Người ta thường coi khả năng khêu gợi, mặc khải của ngôn ngữ như một thứ thần chú. Lời nói có tính cách *hiệu-nghiệm* vì có thể hiểu bằng cách biến đổi (lời nói làm cho cái bàn quay, lời nói chữa bệnh, lời nói làm cho người chết hiện về v. v...). Sau cùng, lời nói, khi làm cho một thực tại hiện hữu, đồng thời cũng trói buộc nó vào hiện hữu như một giao ước, một thề hứa. Khi tôi yêu một người và nói với người đó : « tôi yêu em » lời nói đó không những mặc khải tình yêu của tôi để cho người tôi yêu có thể nhìn nhận, mà còn trói buộc tôi vào sự nhìn nhận đó. Từ nay tôi không còn thể phản bội thất ước, vì tôi đã nói lên, nghĩa là đã thề hứa. Không thể quan niệm được một tình yêu đích thực, đầy đủ mà không có lời nói để thổ lộ, bày tỏ.(1) Và lời nói ở đây là một ràng buộc. Giả sử có một tình yêu không

(1) *Đã hẳn có những tình yêu, đôi khi cũng rất mãnh liệt và vẫn thầm kín,* không thể *nói ra ; không phải là không thể, nhưng là không được nói ra. Và dĩ nhiên, một tình yêu không có gặp gỡ trong lời nói không bao hàm một thề ước nào. Do đó khi không còn thể yêu thì đó không thể gọi là một thất ước được.*

Trong những trường hợp khác mà tình yêu có thể bộc lộ bằng lời nói, những người yêu không thể không mong đợi những lời nói như thế tình yêu của họ không chắc chắn có thực, nếu không có lời nói bày tỏ. Cái nhìn băn khoăn, van nài hay chờ đợi biểu lộ tâm trạng đặc biệt của họ lúc đó. Nhưng rồi khi có lời nói, họ cũng nhận ra rằng : lời nói không phải là đảm bảo tuyệt đối của tình yêu. Tuy nhiên, lúc đó họ không thể không mong muốn những cảm tưởng của một đảm bảo tạm thời và đôi khi giả tạo của lời nói.

lời nói, không bao giờ người yêu hay được yêu bớt được ngờ vực, vì sẽ không thể tố cáo người kia là lỗi lời nói, là thất ước. Và sự không thể đó *trong tương lai* chứng tỏ không có tình yêu thực sự trong hiện tại.

Lời nói gắn liền với cuộc đời và thể hiện cuộc đời đó lên ; dầu vậy tôi cũng phải nhận rằng : có những trường hợp, lời nói không bao giờ mặc khải, bầy tỏ tất cả những gì tôi muốn nói. Dù nói đến hết lời, tôi vẫn cảm thấy chưa nói hết được điều muốn nói. Cuộc đời thực tại như chỉ hiện hữu nhờ lời nói, nhưng nó cũng luôn luôn trốn thoát khỏi lời nói. Rút cục vẫn còn một cái gì, một phần nào đó không thể diễn tả được, không thể nói lên được, như thể không có chữ, tiếng để chỉ thị nó. Ví dụ : trong lúc nầy đây, tôi vừa nói lên những lời để *tỏ* lòng cảm ơn của tôi đối với người giới thiệu, và cử tọa ghi nhận tôi « có » cám ơn, nhưng cử tọa không biết được tình cảm cám ơn thực sự của tôi thế nào, mức độ rung động cảm xúc đến đâu ; chẳng hạn tình cảm cám ơn của tôi lúc nầy không phải chỉ một cảm kích thường, nhưng là một cảm động sâu xa vì những lời bầy tỏ thiện cảm của người giới thiệu đối với tôi hôm nay là một người đàn bà.

Cho nên tôi không thể không nói, viết để bày tỏ cuộc đời, nhưng *đồng thời* qua sự bày tỏ đó, chính ngôn ngữ, văn tự lại cũng cho tôi thấy giới hạn của sự bày tỏ, nghĩa là thấy sự vắng mặt của nó.

Nói, viết, vừa là phương tiện độc nhất để mặc khải đồng thời cũng là cái cản trở sự mặc khải, nhắc tới sự im lặng của cuộc đời.

Dầu vậy, tôi vẫn cảm thấy không thể nói viết như thể do một nhu cầu sâu xa tự đáy lòng thúc đẩy, như thể sống thì phải nói, phải viết, như sống phải thở. Trong một loạt bài phỏng vấn các nhà văn hiện-đại về sáng-tác, báo Bách-Khoa có đặt những câu hỏi : sáng-tác để làm gì, cho ai v.v... Tôi nghĩ rằng bất cứ một cách đặt câu hỏi nào cũng đều bao hàm một quan-niệm về vấn-đề nêu lên. Khi đặt câu hỏi : để làm gì ? để cho ai ? tức là có ý nhấn mạnh vào *phương-diện công-dụng* của vấn-đề sáng-tác, nghĩa là đặt mục-đích sau cùng chính-yếu của việc viết ở nơi người khác, ở ngoài tác-giả

Do đó, người ta sẽ trả lời : sáng-tác *để* sinh sống, để tuyên-truyền, cổ-võ một ý-tưởng, một lý-thuyết gì, để phục-vụ quần-chúng, dân-tộc, nhân-loại, nghệ-thuật v.v... Ví-dụ : câu trả lời của Triều-Đẩu (1) : Viết là để phục vụ nhân sinh, giúp ích cho cuộc sống, khi hoàn cảnh thôi thúc : hay như Nguyên-Sa nghĩ (2) : « Sáng tác bao hàm ý hướng về cuộc đời để *tác-động* vào cuộc sống ». Đã đành công dụng và mục đích phục vụ có thể nằm trong ý hướng viết và cũng là điều quan trọng : nhưng đó có phải là lý do căn bản thúc đẩy nhà văn viết không ? Muốn tìm hiểu một thực tại, có hai cách đặt vấn đề : tìm hiểu công dụng hay ý nghĩa nội tại của nó. Trong những vấn đề như yêu đương nghệ thuật, thiết tưởng công dụng là khía cạnh tùy thuộc, và ý nghĩa nội tại là cái cốt yếu. Do đó, nếu chỉ chú ý tìm hiểu công dụng sẽ không hiểu được cái cốt yếu căn bản của nó. Ngược lại, nếu *trước hết* tìm hiểu ý nghĩa nội lại, công dụng sẽ xuất hiện như tất nhiên bao hàm trong ý nghĩa nội tại. Một cách cụ thể, nếu chỉ chú ý tra hỏi yêu *để* làm gì, nghệ thuật để làm gì, không bao giờ người ta hiểu được ý nghĩa đích thực, yếu tính của tình yêu, nghệ thuật thuật. Trái lại, nếu trước hết đặt vấn đề tại sao yêu, tại sao viết, người ta chú trọng tới chính con người yêu, con người viết, và muốn tìm hiểu những lý do ở bên trong những con người đó. Đặt câu hỏi « tại sao viết » ta đã đi sâu vào bơn ý nghĩa nội tại của sáng tác. Nhưng điểm đáng chú ý là tác giả, nhà văn cũng không thể trả lời bằng những *lý-do*, mà chỉ bằng cách ghi nhận một sự kiện có như thế là vì như thế : tôi cảm thấy phải viết vì không thể không viết, Viết là một nhu cầu không thể kìm hãm được và không thể hiểu được tại sao. Rất nhiều nhà văn, trong cuộc phỏng vấn của Bách-Khoa, bày tỏ tình tự đó : « Tôi sáng tác vì thấy cần phải

(1) *Bách-Khoa số 103*
(2) *Bách-Khoa số 104*

sáng tác » (Bà Thu-Vân (1) ; « Tôi viết để khỏi cảm thấy bứt rứt trong lòng » (Bình nguyên-Lộc (2). Michel Butor, nhà văn hiện đại Pháp. cũng nói lên một cảm nghĩ tương tự : « Tôi không viết tiểu thuyết để bán, nhưng để có sự thống nhất trong cuộc đời tôi » (3), Với Kafka, viết như một nhu cầu sống biểu lộ một cách thật rõ rệt và mãnh liệt. Kafka ghi trong nhật ký : « Tôi không phải là gì khác ngoài văn chương. Tôi không thể và không muốn làm gì khác... Tất cả những gì không phải văn chương làm cho tôi chán ngán và gớm ghét ». Văn chương không bao giờ là một nghề dù là nghề cao quý đến đâu đi nữa. Với Kafka, văn chương là một thứ tôn giáo, là một hình thức nguyện cầu (Schreiben als Form des Gebetes) (4). Kafka cảm thấy phải viết như thế không viết thì bị ngột ngạt. Cho nên viết là một giải thoát, một cứu rỗi.

Như vậy nói cho đúng, cũng không thể hỏi tại sao viết, vì những lý do mà người ta có thể nghĩ tới không phải là những yếu tố *khác* ở *ngoài*, gây nên cái thực tại mà chúng là lý do, nhưng thiết yếu nội tại trong chính thực tại đó. Cho nên không thể tra hỏi, vì thực tại là nguồn gốc tra hỏi, ở bên này sự tìm hiểu. Trước một thực tại như thế, chỉ biết ghi nhận nó *là* thế. Tôi không thể hỏi tại sao yêu ? Vì yêu là yêu thế thôi ; cũng vậy, không thể hỏi tại sao tôi sáng tác, hay tại sao tôi yêu một tác phẩm ? Tôi tưởng rằng tôi yêu một tác phẩm hay một người vì những lý do này. lý do kia, nhưng thực ra tôi chỉ tìm thấy những lý do đó vì đã yêu. Sáng tác vượt khỏi khả năng lãnh hội của lý trí và phán đoán như Gsetan Picon đã viết : « Mọi lý do yêu đều là khả nghi ; mọi lý do yêu tố cáo người yêu, vì họ tưởng nó chứng minh rằng họ yêu, nhưng thực ra là không yêu. Mọi suy nghĩ về tác-phẩm cũng không thể tránh được đứng *ra ngoài* tác-phẩm, để lạc vào những miền mà ta sẽ không còn nhìn thấy cái gì là độc đáo, cần thiết của tác phẩm nữa (5).

---

(1) Bách Khoa số 107

(2) Bách Khoa số 101

(3) Répertoire p. 272

(4) Đó cũng là ý nghĩ của Vũ-Hoàng-Chương. Bách Khoa số 102

(5) Introduction à une esthétique de la littérature. L'écrivain et son ombre Pg 20.

Cho nên sáng-tác và tác-phẩm thuộc về sự sống nguyên ủy như một cần-thiết mà không có những lý-do nhỏ giải-thích được toàn vẹn sự hiện-hữu của nó. Người ta đi vào yêu đương, nghệ-thuật cũng như đi vào cuộc đời : không thể không sống, không thể không yêu, hay không thể không sáng-tác, và do đó cũng không thể tìm hiểu đầy đủ tại sao. Bàng-bá-Lân đã nói lên được tình cảm đó : « Tôi làm thơ cũng như chim ca hót, ve than nắng, cuốc kêu hè, dế nỉ non khi hoàng-hôn xuống ; và nếu bị cấm làm thơ thì chắc tôi khổ cực vô cùng » (1).

Cũng như Picasso đã phàn nàn : « Ai cũng muốn tìm hiểu Hội-họa. Nhưng tại sao người ta không thử đi tìm hiểu tiếng chim hót, tại sao người ta yêu một buổi đêm, một bông hoa, tất cả những cái làm cho con người bỡ ngỡ mà không tìm hiểu gì cả ».

Tình yêu, Nghệ-thuật và lý-trí không phải ở trong một tương-quan nhân quả, vì người ta có thể yêu, sáng tác, mà không thể biết hết tại sao yêu, sáng-tác. Nói cách khác, những lý-do có thể tìm thấy không phải là những yếu-tố cấu-tạo thực tại, yêu đương, nghệ-thuật ; chúng chỉ là những bóng phản chiếu lờ mờ một thực-tại bí-nhiệm, vẫn dĩ nhiên không thể coi những cái bóng đó là chính thực-tại.

Cuối cùng vượt qua mọi tìm hiểu lý-do, mục-đích, để trở về với chính nghệ-thuật, văn-chương như một thực-tại, người ta chỉ có thể biết *ghi nhận* : nhà văn sống là phải viết, như chim sống là phải hót, ve phải than nắng, cuốc kêu hè, vì không thể sống mà không viết, hót, kêu, than...

Ý-hướng làm văn

Nhà văn sống như nhà văn là phải viết ; không thể không viết ; nhưng viết cái gì ? Nhà văn viết cái thúc đẩy mình phải nói lên, phải viết ra, và cái đó chính là cuộc đời mà tác-giả cảm thấy như một kinh-nghiệm nhận thức hay tình cảm. Cho nên tác-phẩm nào bao giờ

(1) *Bách-khoa số 111*

cũng là một *sứ-điệp* tinh-thần, một lời gửi về một kinh-nghiệm đời của tác-giả. Chính vì người sống và càng sống phong - phú bao nhiêu, nghĩa là càng cảm thấy bao nhiêu, càng cần phải nói lên, viết ra bấy nhiêu. Nhưng một nhà suy-tưởng, một nhà triết-học cũng có thể cảm thấy cần phải viết lên cuộc đời mình có kinh nghiệm, và tác phẩm của ông cũng có thể là một lời gửi, một sứ điệp thiêng liêng. Vậy cái gì phân biệt nhà suy tưởng, triết lý với một nhà văn ? Đó là *cách* viết hay kỹ thuật diễn tả. Nhà triết học, nhà suy tưởng cũng xử dụng chữ viết như nhà văn, nhưng nhằm mục đích chính là trình bầy những ý tưởng, chân lý trong một hệ thống suy luận mạch lạc. Với một nhà suy tưởng bàn về triết lý hay luân lý, chính trị, xã hội, mục đích là ghi nhận những sự kiện, những sự thực một cách chính xác, và ngôn ngữ chỉ là con đường đưa tới một mục đích đó. Cho nên điều quan trọng hơn cả, điều cốt yếu nhất trong ý hướng viết của nhà tư tưởng, khoa học, là sự thực, sự kiện, và ngôn ngữ chỉ là con đường. Đã hẳn người ta chỉ nhằm làm sao đạt tới đích và quên con đường khi đang đi và nhất là khi đã tới đích. Trái lại, nhà văn khi viết, tuy cũng nhằm nói lên một cái gì về cuộc đời, nhưng không phải như một *ý tưởng*, một ý niệm, mà như một hình ảnh, một quang cảnh (un spectacle) để xem, nghe. Đó là những cử chỉ, lời nói, thái độ, tình cảm. Đã hẳn những cái đó cũng bao hàm những ý tưởng, ý nghĩa ; nhưng những ý nghĩa, ý tưởng đó không xuất hiện trực tiếp như đối tượng diễn tả của ý hướng viết, mà là *bao hàm*, tiềm ẩn trong những cử chỉ, hành động là một *cảnh đời* nào đó mà nhà văn muốn thể hiện lên. Tuy nhiên, cảnh đời đây của nhà văn không phải là cảnh đời mà ta có thể thấy như đứng trước một cảnh thực trong thực tế, nhưng chỉ là một cảnh đời bằng *hình ảnh*, mà ngôn ngữ văn tự chính là khả năng tạo những hình ảnh của cuộc đời. Cho nên chủ đích của nhà văn cũng là tạo hình ảnh, nghĩa là *làm văn*. Nói cách khác, ngôn ngữ, văn tự đóng một vai trò quan trọng trong văn chương vì nó xuất hiện ở đây không phải chỉ như một phương tiện diễn tả, mà còn là *yếu tố cấu tạo* tác phẩm văn chương. Thế giới của nhà văn không phải gồm những ý tưởng, suy luận, sự kiện chính xác, nhưng là thế giới của hình ảnh, mà ngôn ngữ là khả năng đặc biệt thể hiện thế giới hình ảnh đó. Cho nên có thể nói : tiếng nói, chữ viết là thế giới của nhà văn, nghĩa là chữ viết không còn phải chỉ là phương tiện, nhưng như là cứu cánh của việc viết. Nhà văn chỉ bận rộn, lo lắng với những chữ, những hình

ảnh. Ông xử dụng chữ viết, nhưng đồng hóa vào chữ viết như thể bị lôi cuốn đi bởi dụng cụ mà mình xử dụng. Đó là tình cảnh nghịch lý của vũ trụ văn chương : *Ngôn ngữ, chữ viết là phương tiện diễn tả, biến thành mục đích diễn tả trong hoạt động diễn tả.*

Vậy nhà văn là người *làm* văn. Dĩ nhiên khi làm văn, nhà văn nói về cuộc đời, nhưng là một cuộc đời như một hình ảnh, mà thế giới của hình ảnh là thế giới của tưởng tượng do nhà văn tạo ra *từ* cuộc đời. Cho nên hình ảnh không phải là chính cuộc đời thực trong thực tế ; tuy vậy, cũng không thể nói hình ảnh hoàn toàn không dính líu gì tới cuộc đời thực. Tưởng tượng tạo hình ảnh từ cuộc đời, nghĩa là vượt khỏi cuộc đời, vượt mà không chối bỏ hẳn, đồng thời cũng không còn *là* cuộc đời vì đã vượt khỏi nó. Do đó có thể định nghĩa yếu tính của văn chương là cái tưởng tượng, vì vũ trụ của văn chương là vũ trụ của hình ảnh. Người ta thường nói : « Tiểu thuyết là một kể chuyện ». Đúng vậy, tiểu thuyết nào cũng nhằm kể một câu chuyện. Nhưng hiểu tiểu thuyết như một kể chuyện, chưa xác định được cái riêng biệt của tiểu thuyết. Từ bé đến lớn, ta luôn luôn được nghe kể chuyện : chuyện trong gia đình, chuyện ở nhà trường, chuyện ngoài đường, xã hội. Tất cả những gì xảy ra đều là chuyện cả, mà hễ người ta gặp nhau thì kể chuyện : chuyện tư, chuyện công, chuyện chính trị, xã hội, chuyện lịch sử v.v... Dù kể chuyện gì đi nữa, khi kể, người kể cũng đều nhằm thông tin, báo cho người nghe một sự thực, một biến cố, một sự kiện nào đó đã xảy ra hay vừa xảy ra. Đặc tính của sự kể chuyện là có thể *kiểm chứng*. Nếu tôi chưa tin, tôi có thể đi hỏi chứng nhân, hay đến tận chỗ xảy ra câu chuyện, hoặc tra cứu tài liệu để kiểm chứng lời kể chuyện có đúng thực hay không. Tiểu thuyết cũng là một hình thức kể chuyện (forme du récit). Nhà văn có thể kể những chuyện giống hệt những chuyện kể trên, nhưng nếu ông ghi ở dưới đầu đề câu chuyện : « tiểu thuyết », ông có ý nhắc độc giả không nên tìm sự kiểm chứng, vì vô ích. Câu chuyện là tưởng tượng, nghĩa là « tiểu thuyết ». Vậy đặc điểm của tiểu thuyết là tính cách *không thể kiểm chứng*.

Câu chuyện của « Hồn bướm mơ tiên » không phải là câu chuyện riêng của khái Hưng, cũng chẳng phải chuyện thực của ai ở đời cả. Vì thế, người đọc không cần băn khoăn khi đọc một tác phẩm tiểu thuyết, về những nhân vật trong đó có thực hay không, còn sống hay chết, ở

đâu, lúc nào ; và cho dù có thể có thực đi nữa, thì đó cũng không phải là tiêu-chuẩn để xác định giá-trị một cuốn tiểu-thuyết. Vì đã rõ, nếu viết tiểu-thuyết mà chỉ nhằm ghi chép sự thực, nghĩa là coi sự thực như tiêu-chuẩn xác định giá-trị tác-phẩm, thì người viết chỉ đã làm công việc của nhà *viết sử* hay thông tin, không phải là nhà văn.

Cho nên có một sự khác biệt về ý-hướng viết giữa một nhà văn và một nhà sử học hay một nhà suy-tưởng, vì vũ-trụ của văn chương không phải là vũ-trụ của sự-kiện, chân lý và hành động, mà là vũ-trụ của tưởng-tượng. Trong đời sống hằng ngày, lời nói và chữ viết có ý nghĩa như một *mệnh-lệnh* nhằm *biến-đổi* bằng một hành động. Ví dụ : khi tôi là cấp trên nói hoặc viết dưới hình thức một công-văn, một mệnh-lệnh cho một người dưới : Anh hãy mang bàn giấy từ phòng A sang phòng B cho tôi. Lời nói hay chữ viết ở đây là một hành động. Trước khi tôi nói, viết, ở thời-gian T1, cái bàn ở phòng A ; sau khi tôi nói, viết, ở thời gian T2, cái bàn di chuyển sang phòng B. Lời nói, chữ viết-biến đổi cuộc đời, thay đổi trật tự vì gắn liền với hành động. Lời nói có tác dụng hiệu nghiệm. Trong kịch, lời nói cũng có thể bao hàm một biến đổi, nhằm một hành động như trong đời sống hằng ngày, nhưng chỉ là giả vờ thực, vì là đóng kịch. Vũ trụ của sân khấu không phải là vũ trụ của thực tế. Nhân vật đóng người cấp trên sai bảo, truyền lệnh cho một nhân vật khác đóng người cấp dưới, và người này làm theo mệnh lệnh như cũng di chuyển cái bàn từ phòng A sang phòng B, nhưng dĩ nhiên cả nhân vật cũng như khán giả đều nhận rằng : hành động đó không nhằm một ích lợi hiệu nghiệm nào cho đời sống thực *ở ngoài* sân khấu, vì khi không còn đóng kịch thì đã rõ cả hai diễn viên đó đều không sai bảo nhau và cũng không có lý gì để bắt bảo nhau. Họ chỉ sai bảo nhau trên sân khấu, nghĩa là *giả vờ* mà thôi, vì họ « diễn kịch ». Cho nên, lời nói của kịch cũng chỉ là tưởng tượng.

Lời nói của ngôn ngữ, chữ viết còn biểu lộ một tưởng tượng thuần tuý rõ rệt hơn nữa. Khi nhà văn viết : « Anh hãy mang cái bàn giấy từ phòng A sang phòng B cho tôi », người đọc không nghe thấy tiếng nói nào cả, cũng không trông thấy ai cụ thể hành-động, di-chuyển gì cả, và cũng không thấy cái bàn hay phòng A, phòng B ở đâu cả. Tiếng nói nhân vật, sự vật đều là tưởng-tượng. Cũng như âm-nhạc

có lời ca cũng vậy. Khi ở một phòng trà có tiếng hát : « Em tiễn anh đi, không bao giờ buồn thế », thực ra có tiễn ai đâu, chẳng có ai đi cũng chẳng có ai tiễn, vì người hát và người nghe đều đứng hay ngồi yên cả trong phòng này.

Ngôn-ngữ và thực-tại

Nhận xét đó cho ta thấy một khía cạnh đặc-biệt của tiểu-thuyết. Khi nhà văn cầm bút viết về cái nhà, con sông, hay người nọ người kia, ông không hề động đến những người, vật đó như những thực tại trong thực-tế, vì thực ra ông chỉ dùng chữ và xử-dụng những chữ. Ông không xử-dụng thật sự những đồ dùng, sự vật, nhưng chỉ xử-dụng những tiếng chỉ thị chúng. Do đó, chữ viết của ông không thay đổi gì cả. Ông nói hay viết trong cái trống rỗng.

Bắt đầu chuyện ngắn « Thềm sương mù » (Sáng-Tạo số 4), Thanh-tâm-Tuyền viết : « Quán là một căn nhà sàn hình vuông cất ngay bên bờ sông, nửa cũ nửa mới, mái uốn cong ở bốn góc, lan can bằng gỗ chạy vòng từng nhịp hình chữ-nhật với những đường chéo ».

Cái quán là một thực tại có thực trong thực tế trước khi tác-giả viết, bây giờ chỉ là một hình ảnh trên giấy trắng. Tôi biết chắc rằng cái thế giới thực vẫn hiện diện trước mặt tôi và không thay đổi gì, dầu vậy, bây giờ khi đọc những dòng chữ trên, nó đã trở thành một thế-giới khác, vô hình như cái bóng của thế-giới thực quen thuộc mà tôi nhìn ngắm lúc này.

Cho nên ở nguồn gốc văn-chương, hình như bao giờ cũng xảy ra một hiện tượng âm thầm, nhanh chóng sau đây : Đó là một sự biến hình, một quẳng cách khêu gợi sự vật thực, làm cho nó trở nên hiển nhiên, mà *đồng thời* cũng như xóa bỏ nó. Ngôn ngữ, văn tự, vừa nhằm thể hiện cuộc đời, đồng thời vừa che dấu nó. Cái quán trong chuyện bây giờ không còn *có* thực, ở đâu, lúc nào. Nó trở thành một hình ảnh

một cái gì vô định. Nó bước vào thế giới của tưởng tượng. Thế giới đó là thế-giới của tiểu-thuyết, và *tất cả những biến đổi đó đã xảy ra vì ngôn ngữ, chữ viết*. Geaton Picon nói : Viết là tự khai trừ khỏi hiện hữu để đi vào một không gian và một năng-lực khác năng-lực của ngôn-ngữ nhằm khua động lên » (Ecrire, c'est se soustraire à l'attraction de l'existence, s'installer dans l'espace qu'une autre force celle du langage entreprend d'animer) (1).

Khi bắt đầu viết, nhà văn nào cũng có cảm tưởng mình có *cái gì* để nói, muốn nói. Cảm tưởng đó đúng. Nhưng nếu nhìn kỹ để tìm hiểu, sẽ thấy cảm tưởng đó thật là mơ hồ. Vì *cái tôi* muốn nói, cái tôi chú ý để nói lên, các thúc đẩy làm cho tôi phải nói, thì khi viết, công việc *thực sự* tôi làm chỉ là viết ra những *chữ*, chứ không đụng chạm gì tới chính cái tôi muốn nói như là một thực tại ; và bỗng đột nhiên tôi thấy tôi đi vào một thế-giới *khác* hẳn thế-giới thực tại, vì đã rõ, khi tôi viết chữ *hoa*, tôi chẳng ngửi thấy mùi hoa, hay trông thấy mầu hoa. Cái hoa thực sự phong phú rực rỡ biết bao trong mùi vị, mầu sắc, vẻ đẹp của nó, bây giờ chỉ còn là một hình ảnh nghèo nàn, một bóng dáng mờ nhạt, vô hình, vô thể...

Tôi không ngờ rằng khi viết, tôi chỉ như bơi trong vũ trụ của tưởng tượng mà vẫn *tưởng* nó là thật. Do đó không thể viết, nếu ý-hướng viết không thiết-yếu bao hàm cái mà J.P. Sartre gọi là « Ngụy tín » (La mauvaise foi), nghĩa là một tự dối mình mà không biết, một nhầm lẫn mà không biết là mình nhầm lẫn ; vì ngụy tín chính là một niềm tin (La mauvaise foi est foi) (2).

Khi viết, tôi tưởng rằng tôi nói tới thực tại, làm cho nó hiện diện, nhưng thực ra là tôi che dấu nó. Viết là quên chính điều mình muốn nói lên, như thể những hàng chữ trên giấy chỉ có thể *có* vì sự vắng mặt của thực tại mà chúng nhằm diễn tả. Do đó có thể nói : viết là một cách phản bội thực tại, vì đằng sau những chữ có vẻ linh động, quyến rũ, người ta chỉ tìm thấy một trống rỗng càng ngày càng sâu khi càng đi vào mô tả. Đã hẳn sự phản bội đây không có nghĩa luân lý, vì là một *vô tình* phản bội, và hơn

(1) *L'usage de la lecture*. 1960.

(2) *L'être et le Néant*. Trang 108.

nữa là một phần bội cần thiết có nghĩa như một tin tưởng. Sự phản bội, ngụy tín trong văn chương không phải ở bình diện luân lý, nhưng ở bình diện cơ cấu ý thức, và xuất hiện như một cách thế đặc biệt của ý thức có thể vừa lừa vừa bị lừa. Ý thức lừa dối lại là nạn nhân của chính sự lừa dối đó.

Người đọc đi vào tác-phẩm tiểu-thuyết cũng có một thái độ ngụy tín tương tự. Đọc những chữ, những giòng trên giấy, độc giả biết là tưởng-tượng mà vẫn *giả vờ* cho là thật. Ngụy tín ở chỗ coi thái độ giả vờ đó như một thái độ tin-tưởng thực sự. Cho nên mọi sự xảy ra đối với người viết cũng như người đọc, nếu không có thái độ giả vờ là niềm tin đó, không thể có tiểu thuyết. Và do đó, có thể nói : viết đọc tiểu thiết là một quên lãng, một đãng trí (1) hiểu theo nghĩa rất mạnh của nó. Văn-chương thuộc về một lãnh vực đặc biệt. Lãnh vực của nó không phải là lãnh vực thực tại, cũng không phải là lãnh vực phi thực, vô nghĩa, nhưng là lãnh vực của *dường như*. Nó không hẳn là thực, nhưng là *dường như thực* ; nó cũng không hẳn là phi thực, nhưng cũng *dường như* phi thực. Một bằng chứng để ghi nhận thế nào là lãnh-vực của văn-chương là bất cứ lúc nào ta cũng có thể *xác-định* được lãnh-vực đó. Khi đang đọc một cuốn tiểu-thuyết, nếu tôi gấp lại, và nhìn trở về cuộc đời trước mặt, tôi sẽ thấy nó vẫn như cũ, không thay đổi, và cuộc đời trong tiểu-thuyết *dường như* không thực.

Nhưng nếu tôi lại nhắm mắt vào, bỏ không nhìn cuộc đời trước mặt, và nghĩ tới cuộc đời trong chuyện, tôi lại sẽ thấy cuộc đời đó *dường như* thực.

Vũ-trụ đặc-biệt của tiểu-thuyết

Lãnh-vực của « dường như » trong tiểu-thuyết là lãnh-vực của cái *có thể*. Đó cũng là một lãnh-vực chỉ dành riêng cho người, vì con người là một *dự phóng*. Dự phóng là một khả-năng có thể từ chối cái đang có thực để vươn tới cái *chưa* có, cái có thể có. Con người không phải là một hiện-hữu dày đặc, im lìm, chỉ có trơ trơ ra đấy, nhưng là một hiện-hữu khả thể (pouvoir-être).

(1) *Kiểu nói của B. Pingaud. Ecrivains d'aujourd'hui. Trang 13.*

Nó sẽ bị coi như chết, như cuộc sống của một người tù chung thân suốt đời, nếu nó không thể nói : ngày mai, nếu nó không thể ngước mắt nhìn về tương-lai. Con người cần dự phóng như cần hơi thở để sống. Cái tưởng-tượng chính là cái có thể có, mà cái có thực ta đang sống bây giờ chẳng qua chỉ là một *giới-hạn* của cái có thể có. Nhưng có cái có thể *thực-sự* có thể và cái có thể không thể. Cái có thể thực-sự có thể là những dự định trong đời sống thực-tế. Tôi dự-định lát nữa sẽ đi chơi, hay ngày mai sẽ làm việc... Đó là những cái có thể thực-sự có thể có. Nhưng cái có thể của tiểu-thuyết không phải là cái có thể thực-sự có thể, vì đã rõ là sự có thể trong tiểu-thuyết bao hàm một phủ nhận những quyết định lựa chọn thực hiện tức khắc.

Tuy vậy vẫn phải gọi cái có thể trong tiểu-thuyết là có thể, vì sự phủ nhận trên không toàn vẹn, quyết liệt và hoàn-tất. Do đó, vẫn còn một tương-lai xa xôi mở rộng để có thể mơ ước về một cái có thể có. Thành ra cái có thể không thể trong tiểu-thuyết không xuất-hiện như chướng-ngại-vật *đồng-thời* nó cũng xuất-hiện như một lời gọi mơ về một tương-lai xa xôi.

Cái có thể-không thể đó là cái tưởng-tượng. Tưởng-tượng là cái có thể có, vì thế không thể coi nó như là cái phi thực, nghĩa là không thể có một cách tuyệt-đối : nhưng cũng là cái có thể không thể, vì nó không thể có ngay tức khắc trong tương lai gần sát hiện tại, cho nên không thể coi cái có thể đó là có thể có thực.

Dãy nhà bồng-bềnh ở hai bên đường mà Thạch-Lam mô tả trong « Sợi tóc » là những sự vật có thể có thực, vì kinh nghiệm tri giác của ta đã nhiều lần lãnh-hội những dãy nhà tương-tự. Nhưng đồng thời, dãy nhà là cái có thể đó, cũng không thể có thực, vì Thạch-Lam, thay vì dẫn ta đến xem tại-chỗ dãy nhà đó ở một nơi nào nhất định trong thực tế, nhà văn lại chỉ bằng lòng cho ta một *hình ảnh* về một dãy nhà nào đó, vô định, nghĩa là trình bày với ta một cái không thể có được. Ta không thể đi xem, hay mong bao giờ nhìn thấy *thực sự* dãy nhà của Thạch-Lam trong đời này.

Cho nên thế-giới của tiểu-thuyết là một lãnh-vực của cái có thể có thực mà thực ra chẳng có cái gì mô tả xảy ra thực sự. Người đọc không bao giờ gặp được *chính* dãy nhà, sự vật, khi đọc truyện, nhưng là gặp sự vắng mặt của nó, một sự vắng mặt có cái vẻ bề ngoài của hiện diện, cái dường như có, mà cũng dường như không có.

Đó là một sự thực mà các nhà văn thường không muốn chấp nhận, hoặc có thể cũng đồng ý như thế, nhưng vẫn làm ra vẻ không đồng *ý* và tin là thực thái độ làm ra vẻ đó, Vì thế, người ta thấy nhà văn hiện đại nào cũng trình-bầy tác-phẩm của mình như một nỗ-lực đạt tới cái thực một cách linh-động, sâu-sắc hơn so với những người lớp trước mà họ chê là giả tạo, không sống thực. Thật đúng là một thái độ ngụy tín. Nhà văn lãng mạn chê nhà văn cổ điển là quy-ước, khuôn sáo ; đến lượt nhà văn tả chân lại chê nhà văn lãng mạn là phiếm diện, giả tạo ; rồi đến nhà văn siêu-thực chê nhà văn tả chân là chật hẹp, thô thiển. Người sau chê người trước là giả tạo, rồi chính mình cũng lại sẽ bị người sau nữa cho là giả tạo, nhưng ai cũng cứ *tưởng* mình là sống thực. Chúng ta đã có chủ nghĩa tả chân, rồi lại tả chân mới, và biết đâu trong tương-lai sẽ lại chẳng có những chủ nghĩa tả chân mới của tả chân mới...

Tại sao có sự phủ nhận để rồi lại bị phủ nhận nơi các nhà văn, mà rút cục, thực tại vẫn là một nhãn giới xa vời, không bao giờ đạt tới toàn vẹn được ? Vì tất cả mọi nhà văn đều nuôi một tin tưởng *là* ảo vọng, nhưng lại là một ảo vọng thiết yếu của sáng tạo hay gắn liền với ý hướng viết của nhà văn. Nhà văn có một cái gì viết ra ; nhưng khi viết, ông không còn phải là một vị chúa tể nữa, ông đi vào một thế giới của ngôn ngữ, và bị quy định bởi những quy ước của thế giới ngôn ngữ đó : cái thế giới như là một tự lập, nhất là khi thế giới ngôn ngữ đó lại cư ngụ bằng những hình ảnh, nghĩa là thế giới của tưởng-tượng. Nhà văn là một người có một kinh nghiệm sống nào đó, như nhìn thấy cái bàn để ở giữa nhà, những bông hoa trên giàn, một cảm xúc trong tâm hồn, nhưng những cái đó khi được viết ra, ai mà biết trước được khuôn mặt của chúng, vì chúng có thể xuất hiện dưới muôn nghìn khuôn mặt khác nhau khi được nhào nặn, biến đổi trong vũ trụ của ngôn ngữ. Ngôn ngữ có hai công dụng như Gaeton Picon phân biệt : để tường trình những đồ vật, cảnh tượng thật, và cũng

có thể để thể biện cái không có : đó là ngôn ngữ của nói dối và của sáng tạo. Ngôn ngữ nói tới con người và sự liên đới giữa người và cuộc đời, nhưng nói theo *quan điểm của ngôn ngữ*, theo cách thể diễn tả riêng biệt của mình (1).

Nói một cách khác, nhà văn khi viết, bao giờ cũng lao mình vào một lãnh vực mà mình không có toàn quyền kiểm soát, hay như thể bị chìm ngập trong những lối cấu tạo của ngôn ngữ, văn tự, vì chính nhà văn đã *muốn viết với ý-hướng làm văn*, nghĩa là chỉ *chơi với những chữ hay vận dụng những hình ảnh*. Do đó, bất cứ tiểu thuyết nào đã gọi là tiểu thuyết, bao giờ cũng là một công trình xây dựng tưởng tượng, bịa đặt như một thứ gian lận cần thiết và nhà văn gian lận hơn bao giờ hết khi bịa đặt mà vẫn tưởng mình nói thật, và nhất là làm cho người khác không tin là mình bịa đặt.

Như thế, tiểu thuyết không bao giờ là thực, mà chỉ có cái *vẻ* thực, vì địa hạt của tiểu thuyết là cái có thể, và lòng tin tưởng mình sát thực hơn người khác ở nơi các nhà văn, chẳng qua chỉ là một nỗ lực đi vào sâu hơn cái có thể có thực, chứ không phản ảnh được cái thực sự có thực ngoài cuộc đời. Sự khác biệt giữa các nhà văn không phải là sự khác biệt giữa cái bịa đặt và cái thực thực sự, vì tất cả các nhà văn đều ở trong cái bịa đặt, cái giả-tạo, và sự khác biệt, do đó, chỉ là mức độ khác nhau giữa cái có thể có thực mà thôi. Nguyễn-Du, Dostoïesky, Tolstoi, Kafka sống thực, thật, nhưng không phải *là* thực thực sự, mà chỉ là *sát* thực thôi, nghĩa là kéo dài thêm giới-hạn của cái có thực sự trong cái có thể có.

(1) *S'il y a une fonction terminale de la parole (celle que nous utilisons, pour rendre compte d'un objet, d'un spectacle que nous avons vu), il y a une fonction inaugurale par quoi nous faisons exister ce qui n'est pas : celle du mensonge et de la création...*

Le langage parle de l'homme et de son rapport avec le monde mais n'en parle qu'en fonction du mouvement qui lui est sien (L'usage de la lecture Pg. 11).

Nhà văn và tác-phẩm của mình

Chính vì tiểu-thuyết là một thế-giới tưởng-tượng trong đó nhà văn không hoàn-toàn làm chủ mà bao giờ cũng có một *quãng cách* giữa cái thực-sự nhà văn muốn nói và hình ảnh chỉ-thị nó trong tác-phẩm. Một tác-phẩm không bao giờ nói lên hết toàn-thể một cuộc đời hay mặc-khải toàn vẹn một kinh-nghiệm sống-thực phong-phú luôn luôn còn tiếp diễn. Cho nên cái mà người đọc lãnh-hội qua tác-phẩm chỉ là cái bóng nhạt mờ của cái mà thực-sự nhà văn muốn nói. Tác-phẩm thì hữu hạn, còn kinh-nghiệm lại vô tận. Đó là lý do để hiểu sự bất mãn thường xuyên của nhà văn trước những tác-phẩm của mình. Khi một tác-phẩm đã ra đời, đến những bàn tay khác, nó trở thành bất động, cố định, ngừng lại ở giới-hạn của cái có thể có trong tác-phẩm trong khi kinh-nghiệm cuộc đời của tác-giả vẫn tiếp tục. Và đến một lúc nào đó, nhìn lại tác-phẩm đã viết, tác-giả không còn muốn « nhận » là của mình, tác-giả trở thành xa lạ với chính tác-phẩm của mình, và tự đáy lòng, nổi dạy một ý muốn tiêu-diệt con vật xa lạ đó đi. Đó là trường-hợp của một Kafka chẳng hạn.

Trong những thư gửi cho người bạn thân nhất, và cũng là người thừa tự tác-phẩm văn học của mình, Kafka đã yêu cầu Maxbrod đốt tất cả những thư từ, nguyên cảo, bút tích của ông : « Anh Max thân, đây là lời xin cuối cùng của tôi : Tất cả những gì tôi có thể còn để lại sau khi chết, trong tủ, bàn giấy của tôi, ở bất cứ đâu, tất cả những gì là sổ sách nguyên cảo, thư từ, đều phải đốt đi không trừ một cái gì, và cũng không được đọc, cũng như tất cả những tài-liệu anh còn giữ của tôi, những người khác cũng có, anh sẽ phải đòi lại ; và nếu có những thư từ mà người ta không muốn trả lại, ít ra người ta cũng hứa sẽ đốt đi » (1). Nhưng Max Brod đã không thi-hành lời di-chúc đó, vì thế mà bây giờ ta được đọc những tác-phẩm của Kafka, một nhà văn đã ảnh hưởng vào hầu hết những nhà văn ở Âu-châu hiện đại. Nhưng, tác phẩm của Kafka cũng xuất hiện như một bí nhiệm như cuộc đời thầm lặng và bí mật của ông.

(1) *Trích trong « Le Procès » Kafka trg 276.*

Viết, đối với Kafka, là một nhu cầu không thể tránh được, để ông khỏi bị ngạt thở ; nhưng viết cũng không thể nói lên được gì, hoặc chỉ có thể làm cho cảm thấy một cách mãnh liệt là vấn đề cuộc đời không thể đặt ra, không thể nói lên, do đó, những chữ viết, những tác-phẩm, chỉ biểu lộ một nỗ lực tuyệt vọng. Tác phẩm không bao giờ chấm dứt, vì cuộc đời bí nhiệm không thể bày tỏ hết được. Cuốn tuyện danh tiếng : « vụ án » bỏ dở như một công trường đang làm bị bỏ dở. Đó cũng là một hình ảnh về cuộc đời và về thân phận của tác giả.

Cho nên, nhà văn bao giờ cũng chỉ là viết được *những* tác phẩm, còn Tác-phẩm luôn luôn vẫn là một cuốn sách chưa viết, và có lẽ không bao giờ viết xong, vì không bao giờ nói lên hết được toàn diện một kinh nghiệm liên tục tiếp diễn (1).

Tác phẩm và độc giả

Về phía tác giả, quãng cách giữa cái thực sự muốn nói, một kinh nghiệm cuộc đời một lời gửi thiêng liêng với cách thể hiện lên bằng hình ảnh, chữ viết trong tác phẩm, làm cho tác giả cảm thấy mình xa lạ với tác phẩm của mình thế nào thì về phía độc giả, quãng cách đó cũng là nguồn gốc những ngộ nhận không thể tránh được như vậy. Tác phẩm không nói lên hết được điều muốn nói, vì nó cũng là một sáng tạo của ngôn ngữ, của văn tự. Do đó không thể coi tác phẩm chỉ là *phản ánh* hoàn toàn cả một cuộc đời, một xã-hội, một lịch sử, hay của bất cứ cái gì là có thực

(1) *Người ta có thể tìm thấy một câu nói rất chân thành của Camus trong lời tựa cuốn : « L'Envers et l'Endroit », tác phẩm đầu tiên của ông, khi cuốn này tái bản năm 1958, ông viết : « Một tác phẩm của con người làm ra chẳng qua chỉ là một cuộc hành trình lâu dài để tìm lại bằng những khúc quanh của nghệ thuật, hai ba hình ảnh đơn giản và cao cả mà lần đầu tiên tâm hồn mình đã hé mở đón lấy. Chính vì thế, cho nên có lẽ sau hai mươi năm làm việc và sáng tác, tôi vẫn tiếp tục sống với ý nghĩ rằng : Tác phẩm của tôi chưa bắt đầu ».*
(Lời tựa tái bản l'Envers et l'Endroit. trg 33).

trong thực tế. Tác phẩm, vì cũng là một sáng tạo của văn tự, không phải là một kết quả, nhưng là một khởi điểm, không phải là một phản ảnh, nhưng là một biểu cỡ (1), Vì thế, một phê bình nào không nhìn nhận khía cạnh đặc biệt của tác phẩm văn chương như là một công trình xây dựng văn tự, đều có thể coi là *ở ngoài* tác phẩm và không lãnh hội được tác phẩm với tư cách là tác phẩm văn chương.

Nếu coi tiểu thuyết là một tác phẩm không bao giờ nói lên hết được cuộc đời thực mà nhà văn muốn biểu lộ, vì tiểu thuyết là một công trình sáng tạo văn tự, phải đi tới chỗ công nhận rằng : tiểu thuyết thay vì thể hiện cuộc đời thực, lại nhằm che dấu nó. Tiểu thuyết không làm cho cái thực hiện diện, mà chỉ nhấn mạnh vào sự vắng mặt của nó. Nhà văn khi viết, muốn lôi cuộc đời ra khỏi im lặng, nhưng chính lại là để nhốt nó vào im lặng ngay trong khi muốn lôi nó ra, vì đã rõ, cái viết ra không phải là *thực sự* cái muốn nói. Cho nên những hàng chữ kia chỉ như là những dấu hiệu, những *vết tích* của một thực tại đã biến mất, của một hiện diện đã trở nên vắng mặt, như thể là những vết tích còn để lại của một người đã ra đi...

Khi ra bãi biển sớm mai, tôi có thể nhìn thấy những vết chân người. Tôi biết chắc rằng đã có những người qua đây, nhưng bây giờ không còn ở đây nữa. Họ là ai ? đi đâu, và đến đây làm gì ? Tôi tha hồ mà tra hỏi và tự do đưa ra những giả thuyết để giải thích, cắt nghĩa. Nhưng cuối cùng, tôi cũng đành phải nhận rằng : tất cả chỉ là *ý kiến* giả thuyết, vì tôi chỉ có trước mắt những vết tích của một thực tại tôi muốn tìm hiểu mà hiện nay đã biết mất.

Ai có thể quả quyết mình hiểu được tâm trạng Nguyễn-Du thực sự qua truyện Kiều ? Biết bao người đã giải thích cắt nghĩa, ai cũng có vẻ đúng, và tự cho mình đúng ; nhưng giả thử Nguyễn-Du sống lại, chắc cụ sẽ ngạc nhiên nói với những người tự cho hiểu được cụ : « Các ông nói về ai đấy, có phải nói về tôi đâu ? »

Nhiều nhà văn, ngay khi còn sống, đã cảm thấy sâu xa sự ngộ nhận không thể tránh được đó.

---

(1) *L'oeuvre est une origine, non un terme, un événement, non un reflet. Gaetan Picon. L'usage de la lecture P. 12.*

Nhà văn Tchekov có nói lên tình cảm đó qua nhân vật Trigorine của mình như sau : Ngày đêm, một tư tưởng theo đuổi tôi, thu hết tâm lực tôi : phải viết, phải viết, cần phải viết. Vì viết xong một chuyện, tôi lại thấy cần phải viết một chuyện khác rồi. Tôi không hiểu vì sao, nhưng tôi viết không ngừng như người phu trạm chạy, và tôi không thể làm khác được. Thế thì ở trong việc viết có cái gì tuyệt diệu, tôi xin hỏi anh ? Đây này, tôi đương đứng trước mặt ông, tôi băn khoăn, trằn trọc, và lúc nào tôi cũng nhớ rằng : có một cuốn tiểu thuyết đang chờ tôi. Tôi nhìn thấy có một đám mây trông giống hệt một chiếc dương cầm ; phải nên ghi lại : lá kia ngửi như mùi hoa hướng dương, và lập tức tôi nghĩ ngay đến hoa hướng dương mùi lạt lạt... « nhớ lấy để dùng vào một đoạn tả cảnh mùa hạ ». Tôi rình ông, và tôi rình cả tôi nữa, rình từng câu, rình từng chữ tôi vội ghi vào trong ký ức tất cả những câu đo, chữ đó, có lẽ một ngày kia tôi sẽ đem ra dùng. Và khi nào công việc xong rồi, tôi phải nghỉ ngơi, quên đi ; nhưng ở trong đầu tôi quay lòng lốc một hòn gang, một đề tài chuyện mới, và tôi lại nhảy sổ đến bàn viết, và tôi cứ phải viết hấp tấp như thế, và tôi không được nghỉ ngơi lúc nào ; đó là tự tôi làm tôi như vậy. Tôi thấy rằng chính mình lại tiêu hủy đời mình, và lấy được mật ong để đem cho những người quen biết ở khắp bốn phương trời ; chính tôi đã lấy những hương nhị những bông hoa đẹp nhất của tôi vò xé, tôi trà đạp gốc rễ của những cây hoa đó. Có phải tôi điên không ? Những bạn bè quen thuộc của tôi có coi tôi như một người ốm không ?

Họ hỏi tôi : « Anh viết gì đấy ? Anh sẽ cho chúng tôi đọc gì ?»

Bao giờ cũng vẫn một câu hỏi đó. Và tôi ngờ rằng những sự chú ý, những lời khen lao, những niềm cảm phục : tất cả những cái đó chỉ là phỉnh gạt... Phải, trong khi tôi viết, thực tôi dễ chịu, và tôi sung sướng được sửa những bản in thử ; nhưng một khi tác phẩm đã ra đời thì tôi đã thấy ngay là không thể nào chịu được. Tôi thấy rằng tôi không thể nào chịu được. Tôi thấy rằng tôi không định viết như thế, tôi lầm mất rồi, đáng lý ra tôi không viết lầm gì cả, và tôi thấy chán nản vô cùng, tôi đau đớn trong tâm hồn quá. Và công chúng kêu lên :

« — Ừ, cũng hay đấy. Y cũng có tài. Được. Nhưng còn kém xa Tolstoi ».

hay là :

« — Cứ kể thì cũng khá đấy, nhưng Tourguenev còn khá hơn nhiều ».

Từ đó cho đến khi chết : « được, khá », và không có gì thêm nữa. Và khi nào tôi chết, những ai quen biết tôi, đi qua mả tôi, sẽ nói rằng :

« — Ở đây, Trigorine yên nghỉ giấc ngàn thu. Đó là một văn nhân khá, nhưng y còn kém Tolstoi nhiều ». (1)

Hay như nhà thơ Maiakovski, trước khi tự tử, đã để lại những dòng thơ sau :

Câu chuyện đã kết-thúc
Chiếc thuyền tình đã vỡ
Trước cuộc đời
Tôi đã thanh-toán với sự sống
Đừng đếm lại vô ích
Những đau đớn,
Khốn khổ,
Những lời đàm-tiếu quanh co
Hãy ở lại sung-sướng.
Đừng kể tôi như một kẻ hèn
Thành thực mà nói : Không có gì để nói.
Giã từ.

MAIAKOWSKI
(*Trần-Khang dịch*)

Cuộc đời của tôi không thể nói lên được, và vì thế, tìm hiểu chỉ là ngộ nhận. Những người ở lại không nên khen chê, vì tất cả đều vô ích, tất cả chỉ là những lời « đàm-tiếu quanh co ». Cái bi-nhiệm cuộc đời tôi, tôi đã mang đi theo — Một vài lời thơ còn để lại, chỉ là những vết-tích : chúng không phản-ánh trung-thành cuộc đời tôi hoặc làm cho nó hiện diện, nhưng chỉ nhắc tới một vắng mặt.

(1) *Trích trong « Khảo về tiểu thuyết » của Vũ-Bằng trg 159.*

PHẦN HAI

XÂY DỰNG TÁC-PHẨM TIỂU-THUYẾT

Trong chương đầu, tôi đã thử xác định một cách tổng quát thế nào là một tác-phẩm văn-chương bằng cách tìm hiểu những đặc tính chung của tác-phẩm văn-chương như là một tác-phẩm nghệ-thuật và những đặc điểm riêng của nó.

Hơn nữa, thực ra trong tác-phẩm văn chương, tôi mới chỉ chú trọng tới tiểu-thuyết để nhằm đi vào công trình xây dựng là mục đích của phần hai này. Sở dĩ phải giới hạn vào tiểu-thuyết là vì không thể cùng một lúc bàn tới kịch hay thơ sẽ là một đối tượng cho một sưu tầm sau.

Trong chương đầu, tôi đã quan niệm tác-phẩm nghệ-thuật, trong đó có tiểu thuyết, văn chương như là bao gồm những *đặc tính khả xúc* (qualités sensibles) mà nghệ sĩ nhằm thể hiện lên bằng những tác phẩm nghệ thuật khác nhau, và tôi cũng quan niệm yếu-tính của vũ-trụ nghệ-thuật là cái *tưởng tượng*.

của một cuộc đời đã trở về im lặng là lãnh-vực của nó. Giữa tôi và các người còn sống không thể hiểu được nhau ; và thành thực mà nói, trước khi đi, chỉ có thể nói : không có gì để nói cả cho các người còn ở lại có thể hiểu, và đành giã-từ vậy.

Cho nên có một sự cô đơn thiết-yếu của nhà văn mà chữ viết không xóa bỏ được, trái lại chỉ làm cho nó thêm mãnh-liệt. Cuộc đời thuộc về thế giới của im lặng mà văn chương muốn đắt nó ra khỏi, nhưng chẳng những không đắt ra được, mà lại chỉ nhắc tới nó, làm cho cảm thấy *có* sự im lặng đó. Dù vậy, nhà văn không làm thế nào khác được, vì ông chỉ có trong tay những chữ, những tiếng. Khi viết, ông không xóa bỏ được cô đơn, nhưng một cô đơn được viết ra cũng không còn phải là một cô đơn tuyệt đối. Qua ngôn ngữ, nhà văn cảm thấy mình cô đơn, nhưng là cô đơn giữa những cô đơn khác...

Người đọc, khi đi vào tác phẩm, cũng tìm thấy một cơ đơn tương tự. Đi vào một tác phẩm, không phải là bắt gặp được tác giả trong một thông cảm tuyệt hảo, cũng không phải là bắt gặp được kinh nghiệm về cuộc đời thực, toàn vẹn, nhưng chỉ là bắt gặp những *vết tích* làm cho tưởng nhớ tới một hiện diện không còn nữa.

Empédocle ngày xưa tuyệt vọng vì không nói lên được, và không làm cho người đời hiểu đạo lý của mình, đã nhảy vào miệng núi lửa tự tử. Bây giờ, người muốn đi tìm hiểu Empédocle không còn thấy ông nữa, và chỉ thấy một chiếc giầy của nhà hiền triết mà tro bụi đã tung ra ngoài miệng núi lửa.

Tác phẩm văn học cũng chỉ là những vết tích của tác giả như chiếc giầy là vết tích của Empédocle. Người đọc có thể tự do giải thích, tìm hiểu, nhưng vẫn đinh ninh rằng không thể nào lãnh hội được thực tại của những vết tích, vì vết tích chính là *giới hạn* của một thế giới, là thế giới văn chương, mà bản chất của giới hạn là không bao giờ vượt khỏi được.

Thiết tưởng cái khả-xúc và cái tưởng-tượng là hai đặc-điểm của tác-phẩm nghệ-thuật để phân biệt nó *khác* với những tác-phẩm biên-khảo hay tác-phẩm nhằm những mục tiêu vị lợi như đồ dùng, dụng cụ...

Tôi cho đó là yếu-tính của nghệ-thuật và gọi là *thẩm mỹ học* tổng quát công trình xác định yếu-tính đó.

Từ sự xác định yếu-tính này, có thể rút ra những tiêu-chuẩn hay là những giới hạn của tác-phẩm với tư cách là tác-phẩm nghệ-thuật, và những tiêu-chuẩn, giới hạn đó có tính cách *phổ biến, tất yếu*, nghĩa là ai cũng có thể công nhận. Vì đã hẳn không thể coi tiểu-thuyết như một tác-phẩm lịch sử chẳng hạn. Vậy cái gì làm cho chúng *khác* nhau ? Xác định cái *khác* nhau đó tức là xác định giới hạn những lãnh vực của văn-chương và biên-khảo, hay là xác định cái yếu-tính của tác-phẩm văn-chương khác yếu tính của tác-phẩm biên-khảo. Ví dụ : Yếu-tính của tiểu-thuyết là cái tưởng-tượng, không thể kiểm chứng được, và yếu-tính của một cuốn sử là cái có thực và có thể kiểm chứng được.

Sự khác biệt có tính cách rõ rệt trong trường-hợp đối chiếu tác phẩm nghệ-thuật nói chung và những tác-phẩm không phải nghệ-thuật. Nhưng trong trường hợp đối chiếu các tác-phẩm nghệ-thuật với nhau, sự phân-biệt khó khăn hơn và đôi khi không thể thực-hiện được một quan niệm duy nhất. Ví dụ : phân biệt hội-họa với kiến trúc, hay tiểu thuyết và thơ. Có nhiều người cho rằng tiểu-thuyết *khác* thơ, nhưng cũng có người coi tiểu-thuyết *là* thơ như nhà văn trẻ Pháp hiện đại, ông M. Butor.

Những giới hạn hay những phân biệt đã được công nhận, bây giờ phải nghĩ tới chính việc xây dựng tác-phẩm văn-chương trong lãnh-vực của nó.

Một thắc mắc đầu tiên có thể nêu lên là có những tiêu-chuẩn khách-quan và phổ-biến xác định công trình xây dựng đó không ? Nói cách khác, chỉ có *một* quan niệm xây dựng, *một* thẩm-mỹ-học về tiểu-thuyết, hay có thể có nhiều quan-niệm thẩm-mỹ khác nhau ?

Tôi nghĩ rằng không có *một* thẩm-mỹ-học tổng quát bao gồm những tiêu-chuẩn phổ-biến cho mọi công trình xây dựng tiểu-thuyết vì bất cứ một thẩm-mỹ-học nào về tiểu thuyết bao giờ cũng chỉ là *một* trong nhiều quan niệm thẩm-mỹ-học khác. Chúng tôi quan niệm sự suy nghĩ về những yếu tố xây dựng tiểu-thuyết như một công trình mô tả hiện-tượng luận (description phénoménologique).

Gọi là mô tả hiện-tượng luận, có ý chỉ thị rằng không có những qui luật tiên nghiệm của một thẩm-mỹ học độc nhất và tổng quát về tiểu-thuyết mà nhà phê-bình văn-học hay nhà thẩm-mỹ-học có nhiệm vụ đề ra để *dạy* người sáng tác phải tuân theo. Chúng tôi tin rằng ngay cả một định nghĩa về tiểu-thuyết trên bình diện xây dựng cũng là một việc khó và hầu như không thể có được một cách đầy đủ hoàn tất, vì tiểu-thuyết mặc muôn vàn hình thức : từ thông-tin, điều-tra, phân-tách tâm-lý xã-hội, đến tranh-đấu, giảng-dạy luân-lý, ý-thức-hệ, hoặc thần-thoại, triết-lý, tiên-tưởng (roman d'anticipation), thi-ca-hóa vũ trụ v. v...

Nếu phê bình chỉ là ý-thức của sáng-tác, nghĩa là bao giờ cũng *đến sau* sáng-tác, nhà phê-bình hiện-tượng luận có nhiệm vụ trình bầy *mô tả* những quan-điểm sáng-tác của các khuynh-hướng trào-lưu, và vì những quan-điểm sáng-tác bao giờ cũng bao hàm những kỹ-thuật sáng-tác riêng biệt, nên nhà phê-bình hiện-tượng luận nhằm khai-triển bầy tỏ những kỹ-thuật đó. Nói cách khác, phê-bình hiện-tượng luận công nhận ở khởi điểm có nhiều thẩm-mỹ-học, và nhiệm vụ trước tiên của mình không phải là phán đoán, lựa chọn, khen chê, nhưng là trình-bầy, *mô-tả*. Những quan-niệm thẩm-mỹ-học thực ra không hơn nhau, nhưng chỉ khác nhau ; và mỗi quan-niệm đều có giá-trị trong khuôn-khổ, lãnh-vực của mình và nhất là khi được xử dụng đúng.

Quan-niệm chủ trương tính cách đa nguyên của tiểu-thuyết như thế khác hẳn quan-niệm của ông Nhất-Linh chẳng hạn. Nhà văn đàn anh này, lúc tới chặng đường cuối cùng cuộc đời văn nghiệp của mình, muốn ngoảnh mặt lại để truyền kinh-nghiệm, dạy bảo đàn em mới lớn lên, *cách* viết tiểu-thuyết, xây dựng nhân vật như mình đã thực hiện (1). Dĩ nhiên không thể nghi ngờ thiện chí và không thể không cảm phục lòng quảng đại của ông, nhưng có lẽ ông đã vô tình độc tài mà không biết : Phải chăng như thế là chỉ có *một* thẩm-mỹ-học về tiểu-thuyết, thẩm-mỹ-học tiểu-thuyết của Nhất-Linh ? Nhưng người ta thấy rằng những người hôm nay có những cảm nghĩ khác hẳn với con người thời Tự-lực Văn-đoàn, không thể bày tỏ những cảm nghĩ đó bằng kỹ-thuật diễn tả của Tự-lực Văn-đoàn. Những tình tự, ý nghĩa

(1) *Viết và đọc tiểu-thuyết*. Nhất-Linh.

khác, những cuộc đời khác, đòi hỏi những kỹ-thuật diễn-tả khác. Những người đàn anh đi trước, nghĩ tới sự đi lên mãi mãi của lịch-sử, thiết tưởng nên nói với đàn em như Gide :

« Bây giờ, hỡi Nathael, hãy vứt sách của ta đi. Hãy cố gắng vượt lên. Bỏ ta đi, Bỏ ta đi... Cứ phải làm ra mặt dạy dỗ người ta, điều đó làm cho tôi ngán lắm rồi ; có bao giờ tôi bảo bạn rằng tôi muốn bạn giống tôi đâu. Chính bởi vì bạn khác tôi mà tôi yêu bạn ; tôi chỉ yêu bạn về những gì bạn khác tôi. Dậy dỗ ? Còn ai dậy dỗ ta hơn là ta dậy dỗ ta. Hỡi Nathael, tôi có nói với bạn thế không ? Ta tự dậy dỗ ta mãi mãi. Ta vẫn còn tự phải dậy dỗ. Ta chỉ yêu ta trong cái gì ta có thể làm được...

« Hãy vứt sách của ta đi. Nên cho rằng đó chẳng qua chỉ là một trong muôn ngàn thái độ có thể có trước cuộc đời. Bạn phải định lấy thái độ của bạn ».

Vậy đâu là những mục tiêu của mô-tả hiện-tượng-luận về tiểu-thuyết ? Nhà phê-bình nhằm trình bầy nội-dung và hình thức của tiểu-thuyết, hay nói cách khác, quan-niệm về cuộc đời bao hàm trong tiểu-thuyết và kỹ-thuật diễn-tả.

Nhà văn có một tình tự muốn diễn-tả, một cuộc đời muốn thể hiện ; nhưng *làm thế nào* để nói lên cuộc đời đó ? Do đó kỹ-thuật diễn-tả gắn liền với nội-dung tác-phẩm như xác với hồn. Không thể mượn lối thuật chuyện thông thường theo một thứ tự thời gian nhất định để thể hiện một kinh-nghiệm về phi-lý chẳng hạn, cũng như không thể dùng nhạc khí jazz để diễn-tả một tình tự êm đềm thầm dịu. Nói cách khác, có những cách thế khác nhau để biểu lộ những cuộc đời khác nhau.

Nhưng như Sartre đã nói : « Mọi kỹ-thuật tiểu-thuyết đều đưa về một siêu-hình-học của tác-giả » (Toute technique romanesque renvoie à une métaphysique du romancier) ; nghĩa là vì có một quan-niệm như thế về cuộc đời mà xử-dụng cách diễn-tả như thế. Ví-dụ : Kiến-trúc Âu-Châu hay Á-Đông qua các đền đài, nhà thờ, thường biểu-lộ một quan-niệm triết-lý về vũ-trụ. Những ngọn tháp nhà thờ kiểu gothique như ở Barcelone, Cologne, cao chót vót, trông xa tựa cổ đại liên, như biểu-lộ ý-chí chế ngự thiên-nhiên của con người ; những đền đài dinh-thự cũng thường được xây cất bằng những vật liệu rắn

chắc như để chống lại với những bạo lực của thiên-nhiên. Trái lại, nhìn những ngôi chùa, đền đài Á-Đông ẩn khuất dưới bóng những hàng cây lớn, xây cất bằng những vật-liệu dễ hư hỏng, người ta thấy nền kiến-trúc đó biểu-lộ một quan-niệm tôn trọng thiên-nhiên và ý-chí muốn hòa hợp với thiên-nhiên được coi như một trật tự làm khuôn mẫu cho đời người.

Do đó, trình bầy kỹ-thuật xây-dựng hình như không quan-trọng bằng trình bầy quan-niệm triết-lý là cái hồn, nội-dung của nó.

Có lẽ cũng vì thế mà nhiều nhà phê bình văn-học theo khuynh-hướng triết-lý thường không chú ý trình bày kỹ-thuật là phương-tiện diễn-tả của những quan niệm là đề tài triết-lý mà mình muốn khai triển.

Đến đây, người ta ghi nhận rằng : có thể phê-bình nhằm khai triển những quan niệm là đề-tài, ý-nghĩ triết-lý bao hàm trong tác-phẩm mà không cần nhắc tới kỹ-thuật diễn-tả ; nhưng ngược lại người ta không thể phê bình trình bầy kỹ thuật diễn tả mà không đi vào những quan-niệm triết-lý là nội-dung của kỹ-thuật diễn-tả. Sở dĩ các nhà phê-bình thường ít chú trọng đến hình-thức là kỹ-thuật diễn-tả, và chỉ chú ý đến nội-dung, là vì cho rằng : điều cốt yếu là nhà văn phải có những rung-động, những cảm-nghĩ sống thực mãnh-liệt và đặc-biệt, vì chính đó mới là chất-liệu của truyền-cảm và thông-cảm. Có Tình. Ý phong-phú rồi thể-hiện thế nào cũng được. Còn nếu thiếu sức sống mãnh-liệt, cho dù thông hiểu kỹ-thuật đến đâu đi nữa, tác-phẩm cũng sẽ chỉ là một bắt-chước nhạt-nhẽo, giả-tạo.

Người ta có thể đồng ý về tính cách thiết-yếu của nội-dung trong tác-phẩm. Nhưng theo các nhà phê-bình tiểu-thuyết, những người khai phá ra con đường mới cho tiểu-thuyết hiện-đại, trong khắp thế giới, chỉ có bốn năm người, trong số đó, những người như Dos Passos, W. Faulkner, Kafka, Joyce, đều được công nhận như những thiên tài đặc biệt không những nói lên được những cảm-nghĩ, tình-tự mới, mà còn khám phá được những kỹ-thuật diễn-tả khác hẳn cái mà ta thường gọi là tiểu-thuyết cổ điển do những Balzac, La Fayette, Shendhal mở đường. Như thế, có thể nói : hầu hết những nhà tiểu-thuyết danh tiếng khác ở Âu-Châu đều chịu ảnh hưởng mấy vị thiên tài kia, cả về tình-tự, cảm nghĩ, cả về kỹ-thuật diễn-tả. Tâm-tình là chung, kỹ-thuật cũng giống nhau, hoặc biến thể đôi chút, cái khác chỉ là ở khuôn mặt địa phương của mỗi tác-phẩm.

Trên bình-diện kỹ-thuật diễn-tả, người ta có thể tìm thấy lối hành văn của Hemingway, kỹ-thuật đồng xuất (Simultanéisme) của Dos Passos, độc thoại nội-tâm của Faulkner, hay lối mô-tả vô ngã của Kafka trong những tiểu-thuyết của André Malraux Sartre Camus, A, Gide, hay lớp nhà văn « đợt sóng mới » hiện nay như Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alain Robbe Gillet, Claude Simon, Ví dụ, trong cuốn « L'étranger », Camus theo lối độc-thoại nội-tâm của Faulkner. Bộ ba « Les Chemin de la liberté », nhất là cuốn thứ hai « Le Sursis », trực tiếp chịu ảnh-hưởng kỹ-thuật « đồng-xuất » của John Dos Passos. Những cuốn : l'Emploi du Temps, la Modification của Butor (1) xử dụng lại quan-niệm về thời gian trong thuật chuyện của Faulkner, cũng như hầu hết những tiểu-thuyết của Jean Cayrol mà đề-tài chính là những chuyến đi, những lần di chuyển chịu ảnh hưởng cách xử dụng không gian trong « Odyssée » của Joyce. Đứng về kỹ thuật *mới* và ý nghĩa siêu-hình của nó, chỉ có Sartre, và hiện nay Alain Roobbe-grillet, Michel Butor là chú ý hệ-thống-hóa những nét chính một thẩm-mỹ-học mới về tiểu-thuyết, còn những nhà văn khác, chắc chắn ý thức được những kỹ-thuật mới đó và đã xử dụng, tuy nhiên về phía độc giả có thể không *thấy* nó. Đó cũng là đặc điểm của nghệ-thuật và dấu hiệu thành công của tác-giả : dùng kỹ-thuật mà như không thấy kỹ-thuật, chỉ cho thấy cái kỹ-thuật diễn-tả.

Ý định của tôi là muốn nhấn mạnh vào những kỹ-thuật trong viễn tưởng kỹ-thuật đưa vào một siêu-hình-học.

Tôi nghĩ tới một số những sáng-tác của lớp người trẻ hôm nay, và đó thực là những cố gắng đáng kể.

Những người bạn trẻ trên mới bước vào con đường sáng-tác văn-chương, đã đem đến cho chúng ta những hình ảnh mới, những cảm-nghĩ chân thành xuất phát từ một lối nhìn đời và một thái độ cảm xúc hợp với lớp người hôm nay.

Chưa có những tác-phẩm vĩ-đại, nhưng có những đóng góp nhỏ, khiêm-tốn và rất đẹp trong tầm thước bé nhỏ khiêm-tốn đó.

Tuy nhiên, tôi cũng nhận thấy một cái gì ngắn hơi, ngưng đọng, nếu không phải đôi khi là bế tắc ở nơi những nhà văn trẻ

(1) *Xem* « *Tiểu-thuyết mới* » *trong văn-chương Pháp hiện đại. của tác-giả. Thế kỷ 20, số 4*

đó. Sức sống của họ vừa bừng lên, nhưng rồi lắng dần như thể chưa tìm được một hướng đi, một đà thúc đẩy liên tiếp cho lớn mạnh mãi lên.

Theo ý tôi, sở dĩ có tình trạng đó, có lẽ là vì thiếu ý-thức về kỹ-thuật diễn-tả. Không thể hiện-thực đầy đủ và linh-động một mẫu chuyện đời phi-lý, rồi loạn bằng cách thuật chuyện kiểu các nhà văn cũ chẳng hạn.

Xét về mặt tâm-tình, cảm nghĩ, nhất định là văn-nghệ hiện đại có tiến bộ so với văn-chương tiền-chiến. Không những chỉ là *mới* mà còn là *sâu*, đậm, gắn liền hơn vào thực-tại như biểu-lộ sự trưởng-thành của một con người trong tình-cảm và ý-nghĩ, đã lăn lộn với những ngày tháng gay go quyết liệt của một hoàn cảnh đời đặc-biệt.

Nhưng về mặt kỹ-thuật sáng-tác, còn nhiều tác-giả Việt-nam hiện đại làm văn không khác gì văn-chương tiền-chiến. Vẫn là lối kể chuyện, tự thuật, bút ký, hay tả cảnh, xây dựng nhân vật theo những quy luật cũ.

Ở đây, tôi muốn ghi nhận xét đó như là một trong những nguyên nhân chính (1) làm ngăn cản bước tiến lên của những nhà văn thuộc khuynh hướng tiểu-thuyết mới đang hình thành trên đất nước chúng ta hiện nay.

Có lẽ phải thành thực mà nói rằng : sở dĩ những nhà văn trẻ hiện nay chưa tìm thấy con đường mà đi, vì ít tiếp xúc với văn-chương quốc-tế. Đó là một nhận xét về thực-tế, không phải một phê-bình chê trách. Nhưng cần phải nêu lên, vì thiết tưởng đó là một trong nhiều nguyên nhân không làm cho văn nghệ hiện đại lớn mạnh.

Giả chúng ta có những thiên tài như Kafka, Faulkner ! Nhưng về tư tưởng cũng như kỹ-thuật, hàng thế-kỷ hay nữa thế kỷ mới có một hai người khám phá ra một hai ý-tưởng mới đặt-biệt là nguồn sinh-hoạt văn-hóa cho cả một thời-đại. Trừ một hai thiên-tài đó

---

(1) *Theo ý tôi, nguyên-nhân chính là thiếu điều-kiện tinh-thần để sáng-tác thành thực. Tự-do, không phải chỉ là tự-do chính-trị, nhưng nhất là tự-do của một bầu khí xã-hội rộng rãi, khoan-dung, và*

ra, tất cả chỉ là sáng tác hay suy tưởng bằng vay mượn, biến chế. Về lịch sử tiểu thuyết Việt-Nam tôi không thấy có những thiên tài xuất chúng như một Dos Passos, Kafka. Nhưng nếu người ta làm một khảo sát so sánh tiểu-thuyết Việt-Nam thời tiền chiến với tiểu-thuyết cổ-điển Pháp cuối và đầu thế kỷ 20, người ta sẽ thấy những Nhất-Linh, Khái-Hưng, vay mượn và biến-chế các nhà văn Pháp như thế nào (Về thơ, họa cũng thế).

Kỹ-thuật giống nhau, tâm-tình cũng có thể giống nhau (lãng-mạn, tả-chân, phân-tách tâm-lý, luận-đề), chỉ có hình ảnh và khuôn mặt là Việt-Nam thôi.

Sự ghi nhận ảnh-hưởng không có nghĩa như một ý định giảm giá trị của nhà văn, nhưng chỉ muốn nêu lên *điều kiện thiết yếu* của sáng-tác chung cho đa số. Những nhà văn được giải thưởng Nobel cũng không thoát khỏi sự vay mượn biến-chế. Vấn đề không phải là vay mượn, chịu ảnh-hưởng, nhưng là biết tìm ra con đường của mình từ tiếp xúc, trao đổi với người khác. Điều nghịch lý là ta chỉ tìm thấy mình không phải bằng khép kín lòng lại và đóng cửa con mắt vào, nhưng là cởi mở đi tới người khác, đối-thoại, thông cảm.

Muốn tiến-bộ, tạo cho mình, đồng thời cho thế-hệ, những chỗ đứng cao hơn so với dĩ-vãng, chắc chắn là phải học hỏi, tìm kiếm nhiều hơn người cũ. Tôi tin rằng những Nhất-Linh, Xuân-Diệu, Thế-Lữ, Nguyễn-Tuân trước đây đã hiểu thế, và chắc họ đã đọc rất nhiều văn-chương Pháp.

Những Sartre, Malraux, Camus, Butor, Alain Robbe grillet cũng vậy. Họ đều là những giáo sư văn-chương, triết-lý, đôi khi với những bằng cấp cao nhất của Đại-học. Họ đã học hỏi và đọc rất nhiều người khác, và chắc chắn đã chỉ tìm thấy con đường của mình từ sự làm quen lâu dài và thường xuyên với lịch sử văn-học, và với những người đương thời.

---

giả sử không sợ những áp lực của một dư luận hẹp hòi, đôi khi đạo đức giả, chắc chắn nhiều nhà văn sẽ phải tìm cho được những kỹ-thuật thích hợp để diễn tả tâm tình thực sự của mình.

Vậy tại sao chúng ta, không phải là thiên tài, lại ít đọc ? Làm sao có thể có cái kích-thích tiến lên và mở ra con đường thênh thang trong tương-lai ? Tôi ước ao có nhiều cố gắng *trình bày* giới thiệu từng nhà văn ngoại-quốc, không phải chỉ mang họ ra mà kết án, chửi bới đôi khi một cách hẹp hòi và thiển cận xuyên tạc, nhất là có nhiều cố gắng dịch thuật tác-phẩm để đông đảo độc giả có thể trực tiếp tiếp xúc với tác giả trong một tinh thần tìm hiểu, đối thoại, không phải vọng ngoại, cũng không bài ngoại, nhưng để từ sự tiếp xúc cần thiết đó, tạo cho mình một hướng đi, một con đường *của* mình.

Sự tiếp xúc đó còn trở thành cần thiết và ích lợi đặc biệt ở thời đại ta, vì thế giới ngày nay đang đi vào một nền văn-minh chung, nhân-loại tiến gần tới chỗ thống nhất trong một nếp sống chung, và hơn nữa, chia sẻ những lo âu hy vọng giống nhau. Hơn lúc nào hết hình ảnh về một nhân loại cùng chung một thân phận trong cuộc phiêu lưu ở đời của mình xuất hiện rõ rệt ở thời đại ta. Đọc (Pour qui sonne le glas) của Hemingway hay (La Peste) của Camus, hoặc là « Condition humaine » của Malraux, vượt qua những tên tuổi hình ảnh địa phương, chúng ta cảm thấy thật gần gũi với những tình tự, cảm nghĩ của những nhân vật được mô tả trong những tác-phẩm đó. Nếu có những nét lớn xác định về đặc biệt của một thời đại, thì thời đại ta không phải là những thời đại riêng biệt Âu-Châu, Mỹ-Châu, Á-Châu như ngày xưa, nhưng một thời đại mà người Việt-Nam với người Mỹ và người Âu-Châu có thể cùng gọi thời đại *chúng ta*.

Vũ trụ trong cuốn « Procès » hay « Le Château » của Kafka ; tâm-tình của một con người trong « L'Étranger » của Camus, không phải là không thể « có » trong tình thế đất nước và tâm-tình chúng ta bây giờ ở Việt-Nam. Chỉ còn chờ đợi những nhà văn Việt-Nam làm cho nó « *có* » thực, và mặc cho nó khuôn mặt Việt-Nam.

CHƯƠNG II

NHÂN-VẬT VÀ CON NGƯỜI TRONG TIỂU-THUYẾT

Nhà văn nào cũng có những ý nghĩ của mình về cuộc đời và khi cầm bút viết tức là muốn dựng lên một thế giới con người và sự vật nhằm thể hiện những ý nghĩ đó. Cho nên hai yếu tố cấu tạo chính của tác phẩm tiểu-thuyết là nhân-vật và sự-vật. Vậy phải xây dựng một nhân-vật thế nào trong truyện ? Câu hỏi đó đặt vấn-đề *kỹ-thuật* xây-dựng. Nhưng như trên đã nói, bất cứ một kỹ-thuật diễn-tả nào cũng bao hàm một quan-niệm về cái muốn diễn tả, vì thế trước khi trình bầy những kỹ-thuật xây-dựng, thiết tưởng phải trình bầy những quan-niệm về con người bao hàm trong các nhân-vật của tác-phẩm.

Có thể có nhiều quan-niệm về con người, do đó cũng có nhiều lối xây dựng nhân-vật, và do đó cũng có thể có nhiều loại tiểu-thuyết tùy theo quan-niệm về con người và kỹ-thuật sáng-tác của nhà văn. Từ khi tiểu-thuyết chiếm một chỗ đứng trong văn-chương, nó vẫn biến đổi không ngừng đến nỗi người ta có thể nói nó vẫn còn đang hình thành, còn đang tìm những con đường đi như thể không bao giờ dừng lại dưới những hình thức cố định bất dịch.

Nếu lấy tiểu thuyết Việt-Nam làm ví dụ, người ta nhận thấy thực sự Việt-Nam chỉ có tiểu thuyết — hiểu như là một tác-phẩm nghệ-thuật — với phong-trào Tự-lực Văn-đoàn, nghĩa là vào quãng 1932. Từ đó đến nay tiểu thuyết đã diễn tiến như thế nào ? Có những thay đổi *triệt-để* về nội dung và hình thức, nghĩa là thay đổi quan niệm về con người và kỹ-thuật diễn tả không trong ba thời kỳ lịch-sử đất nước : Thời tiền-chiến (1932-1945) thời kháng-chiến (1945-1954), và thời bây giờ từ 1954 trở đi ?

Nhiệm vụ của người phê-bình văn-học, *ý-thức* của sáng-tác đúng ra không phải là *phê-bình* mà chỉ là *tìm hiểu* và *bày tỏ*, là phân loại, xếp đặt các khuynh hướng sáng-tác trong tiểu-thuyết. Nhưng căn cứ vào những tiêu-chuẩn gì để bày tỏ và phân định ? Vũ-ngọc-Phan trong bộ « Nhà văn hiện đại » đã chia ra 10 loại tiểu-thuyết : phong-tục, luận-đề, luân-lý, truyền-kỳ, phóng-sự, hoạt-kê, tả-chân, xã-hội, tình-cảm, trinh-thám cho thời kỳ tiền chiến.

Chia như thế, chắc hẳn Vũ-ngọc-Phan muốn xét về *nội-dung* tiểu-thuyết. Nhưng thiết tưởng tiêu chuẩn phân loại đó không xác thực lắm. Người ta tự hỏi : Có một cuốn tiểu-thuyết thời tiền chiến nào *thuần-túy* nội-dung là tình-cảm, hay xã-hội, tâm-lý, như là những lãnh-vực riêng biệt và tự tại ? Không, vì có phân tách tâm-lý trong tiểu-thuyết « được gán » cho là tiểu-thuyết xã-hội hay phong-tục, cũng như có nỗ lực tả-chân trong tiểu-thuyết tâm-lý, xã-hội và ý-hướng sửa đổi « luận-đề » trong tiểu-thuyết phong-tục, luân-lý — vì chỉ nguyên sự *nói* lên, bày tỏ (tả chân) cũng bao hàm một ý định muốn sửa đổi. Nói lên là tố cáo là kết án. Khi nhà văn tả chân mô tả xã hội phong-kiến, dù ông không hề nói tới một phán đoán giá trị nào, nhưng chỉ nguyên một sự nói lên cũng đã là một tố cáo rồi.

Do đó, những danh từ phong-tục, tâm-tý, xã-hội v.v... không chỉ thị những thực-tại biệt-lập, nhưng chỉ biểu lộ những *khía-cạnh* khác nhau của cùng một thực tại, là con người đối với người khác.

Gần đây, trong một bài khảo-cứu về tiểu-thuyết hồi 1932-1945 (1), Thanh-Lãng cũng nhận thấy tính cách *tương-đối* trong sự phân loại tiểu-thuyết thời kỳ đó. Cho nên khi phân chia những khuynh hướng sáng tác thời kỳ này bằng những ý hướng (ý hướng đấu tranh, ý hướng tình cảm, thi vị, truyền kỳ, hồi ký, hài hước, phong tục tả-

(1) *Tạp chí Đại-học số 20, 21.*

thực), (1) ông có nhắc độc giả cần « lưu ý rằng những ý hướng ấy không có gì là tuyệt đối, dứt khoát, giữa nhà văn này và nhà văn khác, giữa tác phẩm này và tác phẩm khác. Một tác-phẩm có thể có nhiều ý hướng khác nhau nghĩa là... « có thể vừa chủ trương tranh đấu, vừa nhằm mô tả tâm lý, vừa có ý gây xúc động » (2).

Những phân chia khác của Dương-quảng-Hàm trong Việt-Nam Văn-học Sử-yếu, của Lê-Thanh trong « Cuốn sổ văn-học » hay của Kiều-thanh-Quế trong « Ba mươi năm văn-học » cũng tương tự như thế, không có gì là khác hẳn nhau. Có khác nhau thì có lẽ chỉ ở chỗ : một đàng Thanh-Lãng *ý thức* được tính cách tương-đối của sự phân chia, và một đàng Vũ-ngọc-Phan coi phân chia đó là thực sự.

Nhưng nếu muốn đi sâu hơn để tìm căn bản cho một sự phân chia thực sự, thiết tưởng phải xử dụng một phê-bình triết-lý căn-cứ vào Quan-niệm về con người và kỹ-thuật diễn-tả của nhà văn.

Trong viễn-tượng phê-bình triết-lý đó, tôi nhận thấy nhiều nhà văn thời kháng-chiến, và một phần lớn thời bây giờ, không khác gì các nhà văn thời tiền-chiến về quan-niệm con người và kỹ-thuật diễn-tả. Dĩ nhiên là vẫn có những dị biệt về cảm-xúc, hình-ảnh, ngôn-ngữ, nhưng xét về *căn bản*, có thể nói : hầu hết những sáng tác đều bao hàm một quan-niệm giống nhau về con người và một kỹ-thuật diễn tả giống nhau. Tôi chỉ nhận thấy ở một số ít nhà văn trẻ bây giờ như Mai-Thảo, Thanh-Tâm-Tuyền, Thao-Trường, Dương-Nghiệm-Mậu, Phạm-Nguyên-Vũ v.v... *manh nha* một quan-niệm khác về con người và một kỹ-thuật xây dựng nhân vật khác. Tôi nói *manh nha*, vì sự hình thành một phương hướng mới khác biệt *thực sự* với những quan-niệm cũ, mới là khởi-điểm, và chưa được đánh dấu bằng những tác-phẩm vững chắc. Nói cho đúng, mới chỉ là có một ý-hướng mới, mà đôi khi chính những tác-giả đó cũng chưa nhận-thức rõ-rệt, vì thế nhiều lúc vẫn còn sa vào quan-niệm cũ cả về nội-dung lẫn kỹ-thuật diễn-tả.

Nếu muốn nhìn rõ hơn sự phân biệt thực sự, chúng ta có thể lấy văn-học Pháp làm ví dụ. Giữa văn-chương Pháp và văn-chương Việt, từ thời cận đại, có một tương quan mật thiết chặt chẽ, vì các nhà văn ta đều chịu ảnh hưởng nhiều nhất — nếu không phải là ảnh hưởng

(1) *Tạp chí Đại-học số 20 trang 93.*
(2) *Tạp chí Đại-học số 20 trang 111.*

độc nhất — văn học Pháp. Do đó, có một sự tương đồng về ý-hướng sáng-tác, quan niệm xây dựng nhân-vật mà một nghiên cứu văn học đối chiếu có thể cho ta nhận thấy điều đó một cách rõ rệt. Nhìn vào tiểu thuyết Pháp từ cuối thế-kỷ XIX đến nay, tôi nghĩ rằng : căn cứ vào quan niệm về con người và kỹ thuật diễn tả, có thể chia làm ba khuynh hướng lớn, và nếu đối chiếu với tiểu thuyết Việt-Nam tôi nhận thấy tiểu thuyết thời tiền-chiến cho đến một phần lớn tiểu thuyết bây giờ tương đồng với khuynh-hướng thứ nhất của tiểu-thuyết Pháp, một ít nhà văn trẻ bây giờ có thể ở trong khuynh-hướng thứ hai. Khuynh-hướng thứ hai nầy ở Pháp hiện đang nhường bước cho một khuynh-hướng thứ ba do một số nhà văn trẻ mà người ta thường gọi là nhóm « Tiểu-thuyết mới » chủ-trương.

Sở dĩ đề-nghị một phân chia có tính cách tổng quát như trên là vì do ý-chí muốn làm nổi bật một sự khác biệt thực sự giữa những khuynh-hướng. Cũng có thể gọi là ý-hướng như Thanh-Lãng để chỉ thị những khuynh-hướng trên, nhưng là một ý-hướng *nền tảng*, nguyên ủy, vì đụng chạm tới cái phần sâu sa nhất, cái phần căn-bản của mỗi khuynh-hướng, mà những ý-hướng, theo sự phân chia của Thanh-Lãng hay của Vũ-ngọc-Phan, chỉ là nhằm những chiều cạnh tùy thuộc của ý-hướng nền-tảng.

Ví dụ : có thể nói tiểu-thuyết của A. Malraux hay của Saint-Exupéry, mà tôi cho là ở khuynh-hướng thứ hai, thuộc ý-hướng phiêu lưu. Xác định như vậy không *sai*, nhưng chỉ không bầy tỏ được cái vẻ đặc biệt của hai nhà văn đó, mà tính cách phiêu lưu trong tiểu-thuyết, chỉ là một điều tùy thuộc. Cho nên muốn nhìn thấy cái vẻ đặc biệt làm cho hai nhà văn trên khác hẳn những nhà văn phiêu-lưu trước thuộc khuynh-hướng thứ nhất, chỉ có thể căn cứ vào quan-niệm về con người và kỹ-thuật diễn-tả, nghĩa là tìm hiểu ý-hướng nền-tảng của họ.

Cũng như có thể gọi Alain-Robbe Grillet, một nhà văn trẻ hiện đại Pháp, mà tôi cho là ở vào khuynh-hướng thứ ba, vào ý-hướng *tả cảnh* ; vì vũ-trụ tiểu-thuyết của ông hầu như là vắng bóng người và chỉ nhằm mô tả vật giới một cách thật tỷ mỷ. Nhưng nếu chỉ xác định như thế, không thể bày tỏ được cái vẻ đặc biệt độc đáo của Robbe-Grillet mà độc giả có thể nhận thấy khi tiếp xúc với tác-

phẩm của ông. Nói cách khác, ý-hướng nền-tảng của Robbe-Grillet không phải là tả cảnh, mà chỉ một phê-bình triết-lý, căn cứ vào sự trình-bày quan-niệm về con người và kỹ-thuật diễn-tả mới bày tỏ được ý-hướng nền-tảng đó, nghĩa là cái vẻ đặc-biệt độc đáo của Robbe Grillet.

Tuy nhiên, sự phân biệt theo ý-hướng nền-tảng không giảm giá trị sự phân biệt theo những ý-hướng tùy thuộc như của Thanh-Lãng, hay xóa bỏ nó, vì mỗi quan-niệm phân-biệt có giá-trị trong lãnh-vực của mình và hơn nữa còn bổ-túc cho nhau. Sự phân-biệt theo ý-hướng phụ-thuộc đưa tới sự phân-biệt theo ý-hướng nền-tảng để đi vào *chiều sâu* của tác-phẩm. Ngược lại, sự phân-biệt theo ý-hướng nền-tảng dựa vào sự phân-biệt theo ý-hướng phụ-thuộc để tìm hiểu cái *bề mặt* của tác-phẩm.

I.— Nhân-vật và quan-niệm về con người, cuộc đời

Quan niệm I.— NIỀM TIN CÓ CON NGƯỜI

Một cách tổng quát, tôi thấy phần đông những nhà văn từ Tự-lực Văn-đoàn đến một số lớn nhà văn bây giờ có thể xếp vào một khuynh-hướng, vì cùng chung ở căn-bản một quan-niệm về con người và một kỹ-thuật diễn-tả. Trong khung-hướng thứ nhất này có thể tìm thấy hai nhóm tiêu biểu cho hai giai-đoạn của cùng một thời kỳ : Nhóm lãng-mạn cá nhân chủ nghĩa và nhóm tả chân hiện-thực.

A.— Nhóm lãng-mạn cá nhân chủ-nghĩa

Những nhân vật trong tác-phẩm của nhóm này bao-hàm một quan niệm về con người mà tôi gọi là một quan-niệm cá-nhân chủ-nghĩa. Nếu nhìn con người theo diễn-tiến lịch-sử, có thể coi con người trong tác-phẩm của nhiều nhà văn trong Tự-lực Văn-đoàn tiêu biểu cho giai đoạn đầu tiên của sự diễn tiến đó, nghĩa là giai-đoạn tự-giác (conscience de soi). Con người tự-giác nghĩa là biết mình,

nhận ra mình trong một tập thể, đám đông. Biết mình là mình, là nhận ra mình không *đồng-hóa* với người khác, mình *khác* người khác, như là một cái gì độc nhất, riêng biệt, như là có một cuộc đời riêng, một số phận riêng phải trách-nhiệm. Tự-giác là khởi-điểm của sự thức-tỉnh, ý-thức về mình như một nhân vị (une personne). Sự tự-giác đó xuất hiện trong lịch-sử xã-hội Việt-Nam như một *phản-kháng* chống đối với quan-niệm tập-thể về con người của xã-hội cũ, trong đó, con người chỉ là những yếu-tố đồng-tính của một đám đông là xã-hội, hay cái tôi chìm đắm trong cái ta vô ngã.

Sở dĩ sự thức tỉnh đó đã xảy ra là nhờ ở sự tiếp xúc với văn-hóa Âu-châu đang bắt đầu ảnh-hưởng mạnh vào xã-hội Việt-Nam, nhất là ở các từng lớp thành thị có đời sống dễ dãi. Văn-hóa Âu-Châu đem tới một ý-thức về những quyền lợi của con người được coi như một cá-thể, một mục-đích tự-tại, không phải là một yếu-tố trong một toàn thể đồng tính và không có mục đích tự-tại.

Sự ý-thức được mình là một cứu-cánh, cũng bao-hàm những ý-thức về tự-do và bình-đẳng trách-nhiệm. Nếu cuộc đời tôi là *của tôi*, tôi có quyền trách-nhiệm cuộc đời đó. Và nếu sống là dự-định, dự-định về tình-cảm, về ý-nghĩ, hành-động, tôi có quyền quan-niệm những dự-định đó, và có quyền lựa-chọn những dự-định tôi cho là thích hợp với cuộc đời tôi. Nói cách khác, tôi được tự-do tổ-chức cuộc đời tôi, vì chỉ mình tôi chịu trách-nhiệm cuộc đời ấy và không ai có thể thay thế tôi được. Do đó, nền-tảng của tự do cá-nhân là ý-thức trách-nhiệm cuộc đời của mỗi cá-nhân.

Nhưng con người thiết-yếu cũng sống bên những người khác trong một liên-đới nhân-loại, một cộng-đồng số phận. Cho nên cá-nhân không thể thực hiện được sự phát-triển đầy đủ con người của mình như một nhân-phẩm mà không nghĩ tới sự phát-triển của những người khác bên cạnh ; không thể thực-hiện sự giải-thoát một mình mà không đồng thời thực hiện sự giải-thoát của tập-thể. Sự giải-thoát thực sự và chính đáng là sự giải-thoát *con người*, không phải là giải-thoát cá-nhân. Vì thế, một là không có giải-thoát gì hết, hai là giải-thoát cho *tất cả* ; vì tất cả ràng buộc với nhau trong liên-đới nhân-loại, cộng-đồng số-phận. Do đó, tất cả những giải-thoát nào không bao-hàm một viễn-tượng toàn-thể sẽ không chính đáng vì thực hiện sự giải thoát đó bằng bỏ rơi hay chà đạp những người khác hoặc những tầng lớp khác.

Như thế, tự-giác ý-thức được về quyền sống, về tự do, về trách-nhiệm, là ghi một bước tiến-bộ trong lịch-trình diễn-tiến giải-thoát con người, nhưng nếu dừng lại ở đó, và không chuyển sang giai-đoạn thứ hai là Tha-giác (conscience d'autrui), tức là ý-thức được sự liên-đới siêu-hình giữa người với người, thì sự tự-giác trên biến thành một giải-thoát cá-nhân, nghĩa là một cá-nhân chủ-nghĩa.

Cá-nhân chủ-nghĩa ; đó là quan-niệm về con người của nhiều nhà văn trong nhóm Tự-lực Văn-đoàn.

Một điểm đáng chú ý là hầu hết những nhân vật của nhóm Tự-lực Văn-đoàn đều là thanh niên thiếu nữ. Đó cũng là điều dễ hiểu, vì chính lớp người này mới có khả-năng thức tỉnh, tự giác mạnh nhất, đồng thời cũng có những tình cảm say sưa nhất của tuổi trẻ để thực hiện những mong muốn trong một hoàn cảnh đối nghịch. Do đó tấn bi kịch cũng càng trở nên khốc liệt và làm cho mục tiêu tranh-đấu của nhà văn càng dễ đạt tới.

Vậy trong hoàn cảnh 1930-1936, người thanh niên có những dự định gì, những người, mà theo Nhất-Linh, là « những người đã hấp thụ văn hóa mới, đã tiêm nhiễm những ý tưởng về nhân đạo, về cái quyền tự do của cá-nhân, lẽ cố nhiên là tìm cách thoát ly ra ngoài chế độ » ?

Họ phần nhiều là con những gia đình khá giả ở tỉnh thành, được ăn học, mong thi đỗ, để sau này có công danh sự nghiệp, và mong lấy được một người vợ hay người chồng mình yêu để tạo một tổ gia đình êm ấm hạnh phúc. Lý tưởng của họ là Tình, Tiền, Tài, nhất là tình. Bởi vì vấn đề say mê nhất với tuổi trẻ là tình yêu, và những khó khăn ngăn cản nhiều nhất, phức tạp nhất, do một hoàn cảnh xã hội, một chế độ gia đình tạo nên, cũng là những khó khăn về tình yêu, nên cuộc xung đột cũng xảy ra gay gắt nhất trên trận tuyến Ái-tình và Hôn nhân và một phần lớn tiểu thuyết của Tự-lực Văn-đoàn là xoay chung quanh đề tài đó, hoặc biểu lộ sự xung đột mới cũ đó.

Sự xung đột xảy ra vì người thanh niên, như Trường trong « Ngày mới » của Thạch-Lam, đáng lẽ được mẹ gả cho Hảo, con quan, và đời sẽ có một tương lai tươi đẹp, thì Trường lại đi yêu Trinh

một cô gái quê nghèo ; hoặc người thiếu nữ như Loan trong « Đoạn tuyệt » của Nhất Linh, muốn yêu Dũng, nhưng lại bị cha mẹ bắt gả cho Thân mà nàng không yêu.

Sự va chạm ở giữa một người tự giác, muốn được tự do lựa chọn và quyết định trong hành động, vì chỉ mình trách nhiệm cuộc đời của mình, với những nếp sống áp bức, lề luật khắt khe của gia đình phong kiến. Đây là sự thức tỉnh về tinh thần trách nhiệm, tự do cá nhân của Loan trong « Đoạn tuyệt ».

« Sao nhà trai đến hỏi mà thầy mẹ không bảo mình lấy nửa câu. Thế thì mình có hay không có ở nhà này, mình lấy chồng hay đi lấy chồng ?

— « Vâng thì xin mẹ để tùy ý con, và nhân thể mẹ để tùy con định có nên lấy chồng hay không lấy chồng. Con đã nhiều lần thưa với mẹ con không thể...

« Bà Hai giận dữ : À cô không thể... Cô phải biết cô lớn rồi. Cô phải biết nghĩ chứ ?

« Loan vẫn ung dung từ tốn : Thưa mẹ, chính vậy. Chính vì con lớn, con biết nghĩ, nên con mới thưa cùng mẹ rằng con không thể về làm dâu nhà ấy.

« Bà Hai nói : Dễ thường cô tưởng chuyện chơi sao ?

« Loan đáp : Không, con không cho là chuyện chơi. Con cho là một chuyện rất quan hệ trong đời, *mà chỉ quan-hệ đến con thôi*.

— « Còn tôi ? Ra cô không coi lời hứa của tôi vào đâu cả.

— « Thưa mẹ, sao mẹ hứa với người ta. Trong bao nhiêu năm mẹ nhận lễ của người ta. Nếu mẹ nghe con ngay từ trước. Người ta đến ăn hỏi mẹ cũng nhận, lỗi ấy không phải ở con, vì mẹ không cho con hay. *Việc của con mà thầy mẹ coi như là không có con ở nhà này* ».

Nếu những dự định trên không thực hiện được, họ dằm ra chán nản, rồi hoặc là đi tu, hay phiêu lưu cách mạng.

Đó là những bi kịch mà nhóm Tự-lực Văn-đoàn đã thể hiện lên được với một phong phú sâu sắc và linh động. Qua ngòi bút của họ,

những cảnh mẹ chồng con dâu, đi ghẻ con chồng, hay cảnh đàn bà trẻ góa bụa được mô tả với một vẻ hiện thực phê phán và kết án một luân lý cổ hủ, một chế độ khắc nghiệt oan trái...

Những nhân vật của nhóm đều tự giác, muốn sống cuộc đời của mình, theo mình, nhưng họ đã bị thất bại trong dự-phóng vì sự gò bó của khuôn khổ mà họ chưa đập phá được ; cho nên hình ảnh con người ở đây là hình ảnh một con người chiến bại, đầu hàng, hoặc do dự, thiếu kiên quyết trước áp lực của phong kiến.

Những nhân vật sống động điển hình nhất và được yêu chuộng nhất là những nhân vật chiến bại như « Lan » trong « Hồn bướm mơ tiên » của Khái-Hưng. Một cô gái thất tình, chán đời, đội lốt con trai vào nương náo dưới bóng Phật, rồi về sau cũng yêu một người con trai, nhưng là một tình yêu lý tưởng, một tình yêu không vương mùi tục lụy bụi trần của những linh hồn đã thoát ly cõi đời vô vị buồn tẻ.

Hoặc nếu là đàn ông thì họ ra đi phiêu lưu cách mạng ; phiêu lưu để mà phiêu lưu, hành động để mà hành động, chứ không có một ý thức và mục tiêu nhân loại gì nhất định. Nói cách khác, hành động, phiêu lưu, là để trốn lánh, quên đời, che dấu sự thất chí, tuyệt vọng.

Trong « Đôi bạn », Thái, Tạo như có tham gia vào một phong trào cách mạng bí mật, nhưng không vì những mục tiêu tranh đấu cho một lý tưởng gì, mà là vì cháo chường không biết làm gì khác.

> Dũng ngẫm nghĩ : « Anh Thái đi như vậy để làm gì, chẳng qua không biết làm gì nữa thì liều lĩnh.
>
> Thái đối với chàng là một người đã chán nản quá gần như không thiết gì đến sống...
>
> Dũng có cái cảm tưởng rằng Thái đi như thế là đi thay cho mình, hình như tất cả những nỗi chán chường đau khổ của một đời mình, Thái đã đem đi hết ».
>
> . . . Chàng (Dũng) chợt nghĩ đến Thái và cuộc đời quẩn quại của Thái, một người đã chán cả sự sống, không tin ở công việc của mình, nhưng lúc nào cũng *hoạt-động* để cố vượt ra khỏi sự buồn nản bao phủ dầy đặc quanh mình ».

Do đó, người ta thấy rõ ràng sự tranh đấu, hoạt động của những nhân vật trên vẫn chỉ là vì mình, và không hề bao hàm một ý thức nào về tha-nhân, nghĩa là sự tranh đấu hoạt động bị thúc đẩy bởi một tình cảm liên đới nhân loại, cộng đồng số phận, mà người ta có thể tìm thấy trong nhóm nhà văn tả chân.

Tuy nhiên, đôi lúc những nhân vật này cũng nghĩ tới người khác, như đến những người nghèo khổ, đói rách, dốt nát, nhưng chỉ để mà chê cười cái sự quê mùa của họ, hoặc để thương hại theo óc « óc phụ mẫu » nghiêng mình xuống cứu vớt kẻ lầm than mà thôi.

Trong chuyện thường thấy mô tả những người nhà quê ra tỉnh hoặc vì có việc hoặc vì đói rét thất nghiệp, gặp những người « bận âu phục » nghĩa là người thành thị, và bị họ tát cho một cái ngã người chỉ vì đụng phải họ như trường hợp « Sửu » trong « Hai cảnh ngoài phố » của Nhất-Linh. Thái độ khinh bỉ và chế riễu người nhà quê dốt nát vụng về còn rõ rệt hơn trong những nhân vật Lý-Toét, Xã-Xệ mà nhóm Tự-lực Văn-đoàn đã dựng nên trong các báo của họ (Phong-Hóa, Ngày-Nay).

Nhiều khi những nhân vật kia cũng biết nghĩ tới sự lầm than của những người đói rách dốt nát vì họ không thể không trông thấy sự chênh lệch giữa họ, những người có tiền của ruộng đất, với những người nghèo đói kia. Đôi lúc họ còn nhìn thấy phần nào lý do sự chênh lệch đó.

Trong « Hai vẻ đẹp » của Nhất-Linh, Doãn đau lòng nhận thấy khi mẹ đưa cho xem sổ sách cho vay nợ : « Không phải chàng ngạc nhiên vì số lãi nặng, cũng không phải chàng đau lòng vì thấy mẹ nuôi cho dân vay để lấy lãi tuy nhà đã giầu, tiêu không hết của. Chàng nhận thấy rằng tiền ăn học của chàng trong bao năm là tiền của những người nhà quê đói khổ ngồi kia ». Doãn cũng nhận ra điều đó khi trông thấy ba cô em ăn mặc sang trọng đang từ trên xe bước xuống : « Giá mà họ biết ba cô em mình được sang, đẹp và sống nhàn rỗi là nhờ họ, nhờ ở cái sổ tiền lãi bao nhiêu năm súc tích lại ».

Nhưng sự nhận định đó không đưa Doãn đi xa hơn nữa để có thể cho chàng nhìn thấy tận gốc rễ tình cảnh trên, vì chàng ở trong tầng lớp gây nên tình cảnh đó. Cho nên chàng không dám phủ nhận

hoàn toàn xã-hội bất công đó và chỉ mong những sửa đổi như thế về *căn-bản*, xã-hội đó là tốt nhưng chỉ có những tệ tục, lạm-dụng cần phải đả kích.. Vì thế người ta thấy những nhân vật trong nhiều tiểu thuyết Tự-lực Văn-đoàn nhiều lúc công kích gắt gao những ông Nghị, bọn quan lại, tuần phủ, nhà giầu, nhưng sự công kích như chỉ nhằm chống lại những lạm-dụng, tệ tục của quan lại, nhà giầu, mà không nhằm vào thẳng giai cấp quan lại, tầng lớp nhà giầu, vì đó là ý-thức-hệ, là tầng lớp của họ.

Nói cách khác, làm quan, giầu có, không phải là xấu, nhưng chỉ những lạm-dụng là xấu. Nhưng những nhân vật đó không nhìn thấy như những nhân vật của nhóm tả chân rằng : chính cái xã-hội làm quan, cái xã-hội phong-kiến là nguồn gốc những tục lệ, bất công, bóc lột, và do đó, cần phải thay đổi hoàn toàn chế-độ đó mới chấm dứt được những lầm than xã-hội. Vì không nhìn thấy điều đó, hay vì không dám nhìn thấy, nên những nhân-vật của những nhà văn theo khuynh-hướng cá-nhân trong Tự-lực Văn-đoàn chỉ biết thương hại, đoái nghiêng mình xuống để bố thí, hoặc mong muốn những sửa đổi đôi chút, vì họ nghĩ rằng không thểthay đổi được hoàn cảnh đói khổ, nghèo nàn, dốt nát của những người từ bao đời « sống như bám lấy mảnh đất già cằn cỗi, xưa thế nào giờ vẫn thế, vui ít khổ nhiều, bao giờ cũng thảm đạm như buổi chiều đông này, không hề khao khát một cảnh đời sáng sủa hơn, mong ước một ngày mai tốt đẹp hơn ngày hôm nay » (Đoạn tuyệt). Tình cảnh đó đã trở thành tự nhiên như trời đã định, cho nên người bị bóc lột không còn biết mình bị bóc lột và người bóc lột cũng không biết mình bóc lột.

Cũng vì coi cuộc đời khó nghèo là tự nhiên mà những nhân vật của nhiều tác giả trong nhóm Tự-lực Văn đoàn thường có một thái độ lãng mạn trước những cái gì thuộc đồng ruộng, nhà quê. Họ thi vị hóa sự nghèo khổ như thể có một cái « duyên » nghèo, họ ca tụng đời sống thanh bình của nông thôn, và mơ ước tính tình giản dị chất phát của người nhà quê. Đúng là tâm trạng của người quen đi xe hơi, chán nản muốn đi bộ một hôm cho vui, hay tâm trạng của người quen sống đài các tỉnh thành muốn lội đồng gặt lúa, ra vườn cuốc đất một bữa. Dĩ nhiên đi bộ một buổi, lội đồng một hôm thôi, rất đẹp, vì đó là chơi giải trí, không phải là *nghề nghiệp* và nhất là khi cuộc đời hoàn toàn

bị gò bó giam hãm trong nghề nghiệp, làm ăn đầu tắt mặt tối mà không bao giờ hy vọng thay đổi được hay tiến bộ thêm. Sự đau khổ cực nhục của một kiếp sống như thế thật khác xa tính cách thi vị hóa của những người không cực khổ, ca tụng và mơ ước vẻ đẹp của thiếu thốn, hay cái duyên nghèo.

Người ta thấy rất nhiều truyện của nhóm Tự-lực Văn-đoàn (như của Hoàng-Đạo. Thạch-Lam...) mô tả thi vị hóa thôn quê, nhưng thực ra không sát thực, vì đã nhìn thôn quê theo con mắt và óc tưởng tượng của người thành thị. Chỉ cần xem ngôn ngữ đàm thoại dùng trong những chuyện đó cũng đủ thấy tính cách giả tạo trên.

Do đó, nhiều tiểu thuyết của Tự-lực Văn-đoàn thực sự chỉ nhắm quần chúng thành thị và, hay đúng hơn, những tầng lớp tư sản thành thị. Và dĩ nhiên được những tầng lớp này ưa thích đọc nhiều ; còn quần chúng lao động hay nông thôn không thể tìm thấy những hình ảnh về cuộc đời của mình trong những tiểu thuyết của Tự-lực Văn-đoàn.

Nhận định đó cho phép ta giới hạn một cách công bình sự thành công nhất thời của Tự lực Văn-đoàn trong lịch sử tiểu thuyết.

Một phần lớn tác phẩm của nhóm này bao hàm một quan-niệm cá nhân chủ nghĩa, trong khi họ nhằm trình bày những vấn đề gia đình hôn nhân, và tôi nghĩ rằng những tác phẩm đó sẽ bị bỏ quên đi vì chúng phục vụ cho những mục tiêu nhất thời. Nhưng cái công chung — và một công lớn của Tự-lực Văn-đoàn — là đã gây dựng cho Việt văn một căn bản vững chãi, đánh dấu một giai đoạn mới cho nền văn-học Việt-Nam. Ngoài ra, một số tác phẩm chắc sẽ còn lại vì nó không nhằm phục vụ những mục tiêu nhất thời, nhưng nhằm bầy tỏ một cái gì trường tồn nơi con người, và bày tỏ nó trong một công trình xây dựng chứa đựng nhiều rung động nghệ thuật. Tôi cho « Hồn bướm mơ tiên » là một trong những tác phẩm sẽ còn lại đó.

Tình yêu hiến dâng trong « Hồn bướm mơ tiên »

Đọc Hồn bướm mơ tiên, người ta thấy một bầu không khí khác hẳn những Đoạt-tuyệt, Lạnh-lùng... Trong phần lớn những tác phẩm của nhóm Tự-lực Văn-đoàn, người ta đều tìm thấy ít nhiều bầu khí

của Đoạn-tuyệt, nghĩa là một tự giác, ý thức được quyền lợi cá nhân và bi kịch là sự tranh chấp giữa quyền lợi của cá nhân và nếp sống khách quan cổ truyền khắt khe không nhìn nhận những quyền lợi đó.

Cái khác giữa « Đoạn-tuyệt » và « Hồn bướm mơ tiên » là : một đàng, khi người ta yêu, người ta muốn theo tiếng gọi của lòng yêu, và *quả quyết* ước muốn đó như một quyền lợi của cái tôi là cứu cánh của ước muốn ; một đàng, khi người ta yêu *trước tiên* người ta cũng muốn theo tiếng gọi của lòng yêu, nhưng rồi sau đó, *phủ nhận* ước muốn đó như quyền lợi chính đáng của cái tôi vị kỷ để vươn lên một ước muốn cao hơn. Ước muốn này *vượt* ước muốn trên nhưng không *xóa bỏ* nó, mà chỉ đặt nó vào trong cái ước muốn bao quát, cao hơn.

Trong cả hai tác phẩm đều có sự tự giác, mình biết mình, và muốn trách nhiệm cuộc đời mình, nhưng *khác* nhau ở chỗ một bên sự tự giác đẩy con người vào con đường muốn thực hiện những dự định của mình như thể bị lôi cuốn bởi một sức mạnh không thể chống cự được, còn một bên sự tự giác cũng đẩy con người vào con đường muốn thực hiện dự định, nhưng sự thúc đẩy đó bị kìm hãm, chế ngự, và được hướng về một *chiều* khác.

Chính vì thế mà thiết tưởng không thể gọi « Hồn bướm mơ tiên » là một biểu lộ của một quan-niệm cá-nhân vị-kỷ, vì cái tôi ở đây bị phủ nhận, những quyền lợi « chính đáng » (muốn yêu) được cao-siêu-hóa (sublimés).

Nói cách khác, tình yêu trong « Hồn bướm mơ tiên » không phải là một tình yêu chiếm đoạt nhưng là một tình yêu hiến dâng.

Tình yêu chiếm đoạt là một thứ tình của một ý-hướng yêu đương nhằm « có » người khác như một vật sở hữu, nghĩa là biến người khác thành đối tượng, thành phương tiện của mình như là ông chủ. Trong tình yêu chiếm đoạt, người yêu chỉ muốn « được yêu », muốn « có » tình yêu như là một quyền lợi chính đáng mà không hề nghĩ tới quyền lợi của người khác vì người đó chỉ nghĩ đến mình. Đó là tình yêu lúc ban đầu của Ngọc. Khi Ngọc đến chùa và gặp chú tiểu Lan, Ngọc ngờ Lan là con gái và muốn yêu người con gái đó. Nhưng Ngọc yêu với một ý hướng chiếm đoạt, và đã là ý hướng chiếm đoạt bao giờ cũng bao hàm sự *bạo-động* với người mình muốn chiếm đoạt.

Vậy Ngọc dự định thực hiện sự chiếm đoạt Lan như thế nào ? Chương trình chiếm đoạt chia làm hai giai đoạn :

Giai đoạn thứ nhất là phải khám phá cho bằng được chú tiểu Lan là gái. Để thực hiện mục tiêu đó, Ngọc có hai phương pháp : một là quan sát (1), phân tách theo lối nhà khoa học, hai là dò la, rình mò theo lối công an, mật thám.

Khi Ngọc đi cạnh chú tiểu, nhìn dáng điệu, cử chỉ, lời nói của chú, Ngọc nhận xét : « Quái lạ, sao ở vùng quê lại có người đẹp trai đến thế : nước da trắng mát, tiếng nói dịu dàng trong trẻo như tiếng con gái » (trang 10). Hay khi Ngọc nhận thấy chú tiểu ngủ, bao giờ cũng đóng cửa cài then cẩn thận, nên Ngọc nghĩ : « Làm gì mà cẩn thận quá thế, thôi chắc hẳn là con gái rồi » (trang 37). Và nhất là Ngọc nhận thấy những phản ứng đặc biệt con gái của chú tiểu mỗi khi chú thẹn, bẽn lẽn, đỏ ửng đôi má, hay sợ hãi rút rát. Ví dụ lúc Ngọc thuật lại chuyện mơ ban đêm và nói người con gái mình mơ là chú tiểu thì « chú tiểu hai má đỏ ửng. Chú cười sặc sụa như muốn giấu sự hổ thẹn » (trang 30). Hay lúc lên tháp thỉnh chuông gặp con rắn, sợ tái mét chạy xuống cầu cứu Ngọc, và nhất là lúc đi sang chùa Long Vân gặp một cái suối rộng chưa đầy một thước mà chú tiểu không dám nhảy qua lại nói dối là nhầm đường và đề nghị đi vòng đồi, trong khi Ngọc nhảy qua nhảy lại một cách dễ dàng và thích thú. Con trai đâu có nhát như thế, và thông thường là thấy khó khăn lại thích vì được vượt qua (trang 82-83). Ngọc đề nghị cõng thì chú tiểu lại « giẫy nẩy người » : « Ấy chết, sao lại thế » ; và cuối cùng, Ngọc đề nghị sang trước, dơ tay cho chú tiểu với, thì chú tiểu tắc lưỡi : « Tôi cũng liều, ngã chết thôi ». Lan đã giả làm con trai mà không che dấu được tính chất đàn bà của mình. Khái Hưng đã tài tình dùng những chữ để lộ cái chân tướng con gái của chú tiểu trong những phản ứng nhỏ mọn, và như thế, làm sao che dấu được con mắt quan sát của Ngọc. Hơn nữa, còn cái thân xác mềm yếu của Lan là con gái thì không bao giờ Lan có thể che dấu được, khi chú tiểu ngã vào lòng Ngọc ở gác chuông lúc sợ rắn, hay lúc Ngọc kéo chú tiểu nhảy qua suối quá mạnh.

---

(1) *Kiểu nói của L.M. Đỗ-minh-Vọng R.P. Cras) trong « Nhân-vị trong Hồn bướm mơ tiên ». Đại-học số 3-4.*

« Ngọc cười mủm mỉm như nói một mình : Tay chú xinh quá, nhỏ và mát như tay con gái. » (trang 83). Nhưng quan sát chưa đủ Ngọc còn phải có thủ đoạn, dò xet, dinh mò, gài bẫy. Ngọc bịa câu chuyện mơ chiêm bao thấy người con gái, và người con gái đó chính là chú tiểu, để xem phản ứng của Lan, nếu chú chỉ buồn cười tự nhiên thì là con trai, nếu tỏ rathẹn thùng, ngượng nghịu, khó chịu, thì đúng là con gái. Một lần khác, Ngọc đưa câu chuyện : « Đạo Phật khinh người đàn bà », nếu phản ứng của chú tiểu giả con gái kia là bênh vực đàn bà, thì chính là con gái ; nhưng chú tiểu lại đồng ý với đạo Phật, Ngọc phải suy nghĩ sâu hơn : Nếu thực sự chú tiểu đã cố ý giả làm con gái, thì lại càng phải ra vẻ khinh đàn bà để không lộ tẩy, và do đó, chú tiểu có thể là con gái. « Ta cũng ngốc thật, phải, nếu hắn là gái thì hắn càng cần phải làm thế để che dấu ta ; đích rồi, chính hắn là gái » (trang 33).

Hay lúc lên đàn, Ngọc đứng với cô Vân, và cái cô gái trong làng mê chú tiểu lúc Lan chạy đàn, vì thì thầm tỏ vẻ thân mật, rồi lúc cô Vân ra về, Ngọc lại nói thật to : « Có sợ tối thì tôi đưa về tận nhà » (trang 63) để xem phản-ứng của Lan. Quả nhiên Lan « ở trong đàn đi ra, mặt hầm hầm » và gắt đuổi cô Vân về, rồi « nguẩy » đi chỗ khác.

Sau khi đã biết chắc chú tiểu là gái, Ngọc sang giai đoạn thứ hai là tấn-công để chiếm đoạt : chàng tỏ tình một cách trắng trợn và bạo mạnh.

Buổi tối nghỉ lại ở chùa Long-Vân, hai người nói chuyện dưới ánh trăng rồi Lan mời Ngọc đi ngủ. « Ngọc đứng dạy nhìn quanh mình không có ai, từ nhà trai đến nhà tổ im phăng phắc như tờ. Chàng liền như *điên cuồng*, nắm lấy tay Lan » (1)... Lan tuy sợ hãi, nhưng cố làm ra vẻ bình tĩnh, thong thả nói :

— Vâng, mời ông vào buồng an nghỉ. Tôi xin ngủ ở ngoài nhà trai này.

— Vẽ, đi có hai người, ở nơi xa lạ, nằm cả một giường nói chuyện cho vui, ngủ ở ngoài muỗi nó tha đi.

(1) *Tôi gạch.*

Thưa ông, không tiện, sư ông biết ngài quở chết.

Lúc ấy hai người tới chỗ ánh trăng. Lan liếc mắt nhìn nét mặt Ngọc thấy dữ tợn lắm, kinh hoảng dựt tay toan chạy, chẳng may Ngọc nắm chặt quá, vì thế người lôi đi, kẻ lội lại, áo dài áo ngắn của Lan đều tuột cúc trễ vạt ra. Ngọc bỗng kêu rú lên một tiếng, buông tay Lan ra. Chàng thoáng trông thấy ngực Lan quấn vải nâu ».

Rồi Lan chạy trốn, và Ngọc chạy đi tìm, đuổi theo trên đồi...

Chính lúc đó, Ngọc mới nhận ra tình yêu của mình là một tình yêu chiếm đoạt và bạo động. Chàng đã không tôn trọng người khác trong cái bí mật của một cuộc đời mà người ngoài không có quyền xâm phạm tới (bằng tra hỏi, tò mò) ; và nhất là chàng đã muốn bạo động chiếm cứ một tâm hồn mà không hề nghĩ tới quyền tự do lựa chọn của người mình muốn yêu.

Và từ sự giác ngộ đó, chàng đi tới chỗ *tự chủ*, phủ nhận ước muốn mà chàng vẫn cho là chính đáng kia, nhưng thực ra chỉ là một ước muốn vị kỷ, và nhìn nhận *người khác*. Ngọc thành thực bày tỏ mình yêu Lan, nhưng sẵn lòng phủ nhận tình yêu đó ; vì Lan, Ngọc từ chối cái chàng cho là hạnh phúc để giữ gìn hạnh phúc của người khác và thề hứa như thế với Lan.

Ngày hôm sau, Ngọc lặng lẽ trở về Hà-nội chỉ để lại mấy chữ nhắc lại cho Lan lời thề hứa đó. Ngọc từ chối tình yêu chiếm đoạt để chấp nhận một tình yêu hiến dâng, nghĩa là một tình yêu xóa bỏ cái tôi, để chỉ nghĩ đến người khác, *thăng cấp* cho người mình yêu.

Ở nơi Lan, cũng biểu lộ một lịch trình tương tự :

Lan có một lý tưởng muốn trung thành, và vì thế, luôn luôn phải tự chủ, kiềm chế, để không lộ tẩy là con gái. Nhưng sự gần gũi Ngọc không thể không khêu gợi và nhóm dậy tình yêu trong lòng nàng. Tuy vậy nàng vẫn cố trấn át, che đậy và làm chủ mình. Ngay cả khi không thể còn dấu được nữa, Lan cũng không chịu thua hoàn toàn : « Vâng, tôi là gái, tôi biết thế nào cũng không dấu nổi ông, nhưng còn câu chuyện tại sao tôi phải cải trang, thì tôi chưa thể lộ tận cùng ông được, và bí mật đó thì tôi nhất định sống để dạ, chết mang đi » (trang 89-90).

Cái bi kịch và cái vẻ cao cả của Lan là ở chỗ đó. Nếu Lan chỉ là một người lý tưởng, và không biết yêu như thể một *bất lực*, thì con người lý tưởng đó không quý trọng gì. Ngược lại, nếu Lan chỉ là con người tình cảm, yếu đuối, dễ sa ngã, chiều theo tiếng gọi của lòng mình, thì cũng không có gì là đặc biệt.

Sự gần gũi với Ngọc làm cho Lan nhận ra mình cũng là một người có một tâm hồn và khao khát yêu đương, nhưng lý tưởng Lan tôn thờ cũng không thể cho Lan chiều theo ước muốn khao khát đó.

Lan không thể không cảm thấy yêu Ngọc, (chứng cớ : buồn nhớ khi Ngọc về Hànội, và mừng rỡ khi Ngọc trở lại. Lan từ chối lời đề nghị của Ngọc, nhưng lúc Ngọc ra về, thì lại « nước mắt dàn dụa » (trg 107). Đuổi Ngọc mà vẫn mừng là Ngọc còn ở lại) nhưng cũng không thể xa rời lý tưởng và chính lúc đó, Lan cũng vươn tới một tình yêu hiến dâng, vượt tình yêu vị kỷ và nàng ưng thuận giữ mối tình yêu « trong linh hồn » đó với Ngọc.

Sự phủ nhận vị kỷ để tới sự chấp nhận một cái gì là lý tưởng, vượt cả hai người, chấm dứt bi kịch và làm cho Lan, Ngọc hiểu nhau, dịu lòng xuống, vui sướng từ giã trong hy vọng gặp lại nhau và thông cảm trong tâm hồn :

« Ngọc vui cười : Thôi thế chào Lan ở lại nhé. Ngày khác sẽ gặp nhau.

Lan có vẻ nghĩ ngợi, nhìn Ngọc, mỉm cười không nói gì, sẽ gật.

Ngọc từ giã Lan, giắt xe đạp xuống đồi ».

3.— Nhóm tả chân xã-hội

Sự phong phú của nhóm Tự-lực Văn-đoàn đạt tới mức độ cao nhất vào quãng 1936. Và từ năm 1936, một phong trào khác không kém phong phú cả về chất lẫn lượng bắt đầu phát triển mạnh là nhóm Tả-chân. Nhóm này đem lại một bầu không khí mới trong văn

học. Vào những năm 1930, 31, sự thất bại của phong trào Quốc-dân đảng đã đẩy người thanh niên vào sự chán chường tuyệt vọng trong những ước mơ dự định của mình. Đến năm 1936, Mặt-trận Bình-dân được thành lập nhóm lại những hy vọng về một viễn tượng mới giải phóng dân-tộc. Lớp nhà văn tả-chân tiêu biểu cho những hy vọng đó. Họ cũng ồ ạt tiến vào địa hạt tiểu-thuyết và đại diện cho một ý hướng viết khác mà tôi gọi là một ý-thức về tha-nhân hay *tha-giác* (conscience d'autrui). Những người như Nguyễn-đình-Lạp, Ngô-tất-Tố, Nguyễn-Hồng, Nam-Cao, Vũ-trọng-Phụng, Nguyễn-công-Hoan, Tô-Hoài v.v... không kém gì bề thế so với những Nhất-Linh, Khái-Hưng, Thạch-Lam... Giông-tố, Số đỏ, Tắt đèn, O chuột, Chí Phèo chẳng hạn, chắc hẳn sẽ còn sống mãi vì giá trị nghệ thuật cũng như giá trị nhân bản của những tác-phẩm đó.

Trong ý hướng viết của nhiều nhà văn trong Tự-lực Văn-đoàn, người ta ghi nhận sự tự giác của nhà văn, sự ý thức được quyền lợi cá nhân của cái tôi và họ đã thể hiện sự ý thức đó trong hầu hết các nhân vật của họ. Đến nhóm tả-chân, ý hướng viết không còn bao hàm một lo lắng phục vụ cái tôi vị kỷ, nhưng chan chứa một nỗi băn khoăn về số phận của người khác, về quyền sống của tha-nhân. Và người khác ở đây cũng không phải những tầng lớp thiểu số ưu đãi thành thị, nhưng là quần chúng đông đảo lao động và dân quê nghèo khổ. Vũ trụ của tiểu thuyết tả chân không còn phải là vũ trụ của các ông Nghị, tham phán, bà đốc, cậu cử, nhưng là tầng lớp gái đĩ, mãi dâm, trộm cắp buôn thúng bán mẹt ở ngoại ô, hay nông dân bùn lầy nước đọng ở nhà quê.

Sự ý thức về tha-nhân chỉ có ở trong ý hướng viết của nhà văn, không phải ở trong các nhân vật ; vì một lẽ rất đơn giản là họ không *thể* ý thức được trong một hoàn cảnh sống giản lược vào con vật. Họ chịu đựng hoàn cảnh đó như một thân phận và chờ đợi một sức mạnh gây *thức tỉnh* chỉ có thể đến từ bên ngoài. Họ hoàn toàn bị vong thân (aliénés). Do đó không ý thức được quyền sống của mình một cách rõ rệt, cũng không ý thức được quyền lợi của tầng lớp của mình hoặc giả có thì chưa phải là ý thức, nhưng mới chỉ là một *tình cảm*, nghĩa là chưa phản-tỉnh, tự-giác. Trong nhiều chuyện, nhân vật hoàn toàn khổ mà không *biết* mình khổ và tầng lớp

mình khổ ; nhưng cũng có nhiều chuyện, nhân vật cảm thấy quyền sống và sự liên đới nhân loại, cộng đồng số phận với những người chung quanh đều cùng chung một hoàn cảnh, một thân phận.

Sự *cảm thấy* quyền sống của mình và đồng đảo quần chúng cùng một số phận (nhân vật), hay sự *ý-thức* được rõ rệt quyền sống đó nơi nhà văn cũng không nhằm những vấn đề tùy thuộc : ái tình, hôn nhân, gia đình v.v., nhưng là nhằm những vấn đề nhu-cầu căn-bản : ăn, làm, ở.

Nơi những tầng lớp đông đảo nghèo khổ, ngu dốt, lầm than, làm cực khổ không đủ ăn vì bị bóc lột sức cần lao, và kết quả cần lao : không có miếng đất mà ở, manh chiếu mà nằm, bát cơm mà ăn, còn nói đến yêu đương lãng mạn làm gì, vì họ thiếu cả những cái căn-bản, những nhu-cầu tối thiểu.

Sự ý-thức được quyền sống của người khác cũng làm cho nhà văn nhìn thấy nguồn gốc sâu xa những lầm than của số phận họ : đó là chế-độ xã-hội, vấn đề cơ cấu, chứ không phải những lạm-dụng có tính cách ngẫu nhiên. Do đó ý-hướng tranh đấu nhằm thay đổi cơ cấu xã-hội, lật đổ tận nền tảng một chế-độ xã-hội là nguồn gốc mọi bất công, áp bức, thống khổ. Người ta nhận thấy sự khác biệt giữa thái-độ « Ác phụ-mẫu », lòng thương hại, hay tinh-thần cải cách (réformisme) của nhóm Tự-lực Văn-đoàn và thái-độ xã-hội chủ-nghĩa ý-thức về sự công chính của nhóm tả-chân.

Sự phủ nhận một chế-độ xã-hội là nguồn gốc bóc lột, lầm than cũng đưa tới một phủ nhận những ý-thức hệ, luận lý của xã hội đó.

Như Trương-Tửu đã nói : « Đói, người ta chỉ biết cái luân lý của kẻ đói ; không thể vin vào cái luân lý của kẻ no mà kết tội người ta được ». Cho nên giá trị nhân bản của tiểu-thuyết tả chân là ý-hướng cách-mạng nhằm thấy đổi chế độ xã-hội, tạo điều-kiện *tối thiểu* cho con người được quyền *làm* người vì nó sinh ra *là* người.

Dĩ nhiên, có nhiều tác-phẩm, như của Trương-Tửu chẳng hạn, đã thể hiện mãnh-liệt ý-hướng đó nhưng lại rất vụng về giá-trị nghệ-thuật. Trái lại có nhiều tác-phẩm như « Tắt đèn » hay « Chí Phèo »

Con người bị từ chối làm người
trong truyện
CHÍ-PHÈO của NAM-CAO

Có những tác giả hay tác-phẩm chỉ vì nhờ thời cuộc may mắn mà được biết tới và đôi khi được ca tụng một cách quá đáng. Ngược lại có những tác giả hay tác-phẩm cũng chỉ vì những biến cố lịch sử không thuận tiện mà bị bỏ quên.

Nhưng nếu cứ lấy tấm lòng vô tư và chỉ căn cứ vào tiêu chuẩn nghệ thuật mà kiểm điểm, rất nhiều nhà văn lớn chưa hẳn thực sự lớn, và rất nhiều nhà văn ít được biết đến thực sự lại là những nhà văn lớn. Theo ý tôi Nam Cao là một trong những nhà văn thuộc vào trường hợp thứ hai đó. Ông đã mất sớm và để lại ít tác phẩm. Nhưng sự đóng góp bé nhỏ này thật đặc sắc về phẩm chất. Chí-Phèo là một tập gồm nhiều truyện ngắn viết vào khoảng năm 1941. Cái tên « Chí Phèo » đặt cho tập truyện là tên một truyện giá trị nhất trong tập. Đọc truyện « Chí-Phèo » tôi liên tưởng đến phim « Con đường » (Strada) tuyệt tác của Fellini đã chiếu cách đây mấy năm. Nội dung phim và truyện không giống nhau, nhưng hai nhân vật chính của phim làm cho tôi tưởng nhớ tới hai nhân vật chính trong truyện Chí-Phèo và sự liên tưởng đó giúp tôi khám phá thấy ý nghĩa giá trị của truyện không dài quá ba mươi trang.

☆

vừa chan chứa ý-thức về tha nhân, về nhân phẩm, vừa chứa đựng nhiều rung cảm về nghệ-thuật. Tôi chọn chuyện « Chí Phèo » để phân tách vì đó là một chuyện ít được biết đến, nhất là một với lớp người trẻ bây giờ, tuy tôi nghĩ rằng đó là một chuyện có thể gọi là « điển hình » cho ý-hướng *tha giác* mô tả trên.

Câu chuyện của « thằng » Chí Phèo xảy ra trong một làng quê ở thời phong kiến xã hội củ ; cái xã-hội có những quan lại, chánh tổng, lý trưởng, ông nọ ông kia bóc lột áp bức người dân nghèo, hạng cùng đinh, nhưng đồng thời họ vẫn chống chọi nhau. Rất nhiều người đã mô tả cái xã-hội đó. Nhiều người cũng đã dễ dàng sa vào những ý hướng muốn làm luận lý dưới hình thức văn chương đấu tranh hay luận đề khi mô tả. Nhưng như thế là giảm bớt hay đôi khi làm mất hẳn ý nghĩa nghệ thuật của một tác phẩm với tư cách là một tác-phẩm văn-nghệ. Không phải nhà văn gạt bỏ luận lý, ý tưởng nhân bản, tranh đấu xã hội nhưng chỉ không trình bày luận lý, ý tưởng nhân bản như một bản thuyết trình hay một bài tuyên truyền cổ võ.

Nhà văn tìm cách thể hiện cuộc đời nào đó như một lối sống mà những ý nghĩa luân-lý, xã-hội nhân bản bao hàm bên trong, không cần nói lên, vì đấy là nhiệm vụ của người phê bình. Nam Cao đã tránh được cái lầm luân-lý-hóa hay xã-hội-hóa văn-nghệ. Tiểu thuyết của Ông đích thực là tác phẩm văn nghệ, nhưng lại chan chứa những ý tưởng nhân bản.

Chí Phèo là một đứa con hoang bỏ rơi bên cái lò gạch cũ nát, được một anh đi thả ống lươn ban sáng trông thấy, đem về cho một người đàn bà góa mù lòa. Người đàn bà này lại bán cho mẹ bác phó cối không có con, sau khi bác chết, Chí Phèo ở vơ cho đến năm hai mươi tuổi, được nhận làm canh điền cho Ông Lý Kiến trong xã.

Rồi ít lâu, chẳng hiểu vì sao, hắn bị tù. Thế là hắn biệt tích đến bảy tám năm. Bỗng một hôm, hắn lại lù lù về làng, thân hình đã thay đổi cả trông rất dữ tợn.

Về hôm trước, hôm sau đã thấy ngồi ở chợ nhấm rượu với thịt chó. Hắn say khướt rồi vác chai đến nhà ông Lý Kiến, bây giờ là cụ Bá Kiến, gọi tên tục ra mà chửi. Trong nhà, các bà của cụ Bá sợ không ai dám lên tiếng. Một lát sau Lý Cường, con Cụ Bá về, bèn gây sự ngay với Chí-Phèo. Chí-Phèo đập vỡ chai, nằm lăn ra ăn vạ,

lấy mảnh chai rạch mặt. Nhưng Cụ Bá đã về, dùng chính sách cao, xua đuổi dân làng giải tán và lấy lời lẽ ôn tồn mời Chí Phèo vào nhà chơi. Chí Phèo chịu vào sau khi đã lưỡng lự, suy tính hơn thiệt xem mình có mắc lừa lão già này không. Thoạt tiên, hắn ngờ lão cáo già nhử hắn vào nhà rồi có thể vu cho là ăn trộm cắp. Nhưng hắn nghĩ lại. Thì đến tù là cùng, và đi tù thì cũng đến thế thôi. Hắn quyết-định vào và vào rồi, hắn mới biết rằng hắn sợ hão. Cụ Bá Kiến thực có ý muốn dàn xếp, vì Cụ sợ chơi với cái thằng liều lĩnh thì chỉ có thiệt chứ không lợi gì. Và lại, trong cái làng mà bọn đàn anh chỉ là đàn cá tranh mồi, biết đâu Chí Phèo đến đây sinh sự là do một thằng đàn anh nào sui bẩy, vậy Cụ dại gì gây sự với Chí Phèo. Trái lại, tại sao không dụ dỗ nó theo mình và lợi dụng nó để chống lại những đứa mình không ưa. Nghĩ như vậy, nên cụ Bá tiếp rượu Chí Phèo rất trọng đãi.

Thế là từ đó, Chí Phèo chỉ biết có uống rượu và đánh chén. Lúc say và không có tiền trả, hắn lại xách vỏ chai đến nhà cụ Bá Kiến dọa nạt đòi tiền. Và lần nào Cụ Bá cũng phải nhượng bộ, Lý luận của Chí-Phèo là : Đi ở tù sướng quá vì có cơm ăn không phải làm. Bây giờ về làng, một thước đất cũng không có, chả làm gì để sinh sống, chỉ đến xin cụ lại cho đi tù mà nếu cụ không ưng, Chí-Phèo sẽ dơ dao ra, dọa đâm chết một hai đứa, để « được » bắt giải huyện ở tù. Như vậy là Bá Kiến thế nào cũng phải móc túi đưa cho hắn bận năm hào, bận một đồng.

Rồi một lần, cụ nghĩ phải thực hiện ý định dùng Chí Phèo gây sự với đứa cụ ghét. Đội Tảo cũng là một tay đàn anh trong làng, kình địch với cụ, mà lại ăn giựt của cụ năm mươi đồng. Cụ Bá nhờ Chí Phèo đi đòi và hứa cho hết nếu đòi được. Chí Phèo ưng ngay. May phúc cho hắn hôm đó Đội Tảo ốm liệt giường không nghe tiếng hắn chửi chỉ có bà vợ biết và vì không muốn sinh sự, nên cầm tiền đưa trả Chí-Phèo cho êm chuyện.

Chí Phèo đắc thắng. Cụ Bá sợ Chí Phèo tiêu hết, nên đề-nghị đổi số tiền đó ra mảnh vườn, cái lều cho Chí-Phèo có chỗ làm, chỗ ở. Nhưng hắn cũng không thể làm ăn như mọi người được. Hắn vẫn tiếp tục uống rượu và chửi bới, dọa nạt để có tiền uống.

Một lần hắn đi xục sạo để kiếm ăn, hắn đâm vào nhà Lão Tự đang ngồi uống rượu một mình, Hắn tranh lấy chai rượu gần cạn và

tu hết. Tìm được tri kỷ, Lão Tự lại vào nhà xách thêm rượu ra để uống, uống cho chết cũng không cần. Lão còn liên hệ gì mà sợ ngại. Vợ chết, con gái thì chửa hoang bỏ lão đi, chỉ còn một mình, uống cho thỏa thích. Giàu có thành mà, nghèo đói cùng thành mà. Say sưa cũng thành mà. Cái gì cũng đến cái mà cả, còn lo gì mà không say. Đó là triết lý của những kẻ bất cần. Chưa bao giờ Chí Phèo và Lão Tự uống nhiều như thế. Đến lúc hết rượu, Lão Tự say nằm kềnh ra, còn Chí Phèo lảo đảo ra về. Hắn ngứa ngáy khó chịu và thay vì đi về lều, hắn ra thẳng bờ sông định tắm cho khỏi nóng bức vì rượu. Nhưng hắn chợt thấy bóng người ngồi tựa lưng vào gốc chuối giữa hai lọ nước. Đó là một người đàn bà vì mớ tóc dài buông xoã xuống vai trần và ngực. Mụ đàn bà đang ngủ đó lại chính là Thị Nở, một người ngẩn ngơ, và xấu xí đến « ma chê quỉ hờn ». Thị đi kiếm nước dưới sông, và thường đi qua vườn của Chí Phèo. Thị không sợ Chí Phèo như là làng sợ, vì Thị nghĩ rằng mình « có » cái gì đâu mà sợ mất, cho nên Thị đi kiếm nước và đi qua vườn của Chí Phèo cho tắt, khỏi phải đi vòng xa như mọi người. Nhưng hôm nay trời trăng sáng, mát dịu Thị sinh ra ý muốn ngồi lại để nghỉ và hóng mát, tội gì về rúc vào cái nhà chật kín như cái tù cho khổ thân. Thế rồi thị ngủ mất và ngủ một cách rất ngon lành say sưa. Chí Phèo run run đến bên cạnh. Hắn hơi ngạc nhiên tại sao hắn lại run. Đáng lẽ Thị Nở phải run mới đúng còn hắn, có run sợ trước mặt ai bao giờ đâu. Chí Phèo để những cái lọ nước ra xa, rồi ngồi xuống bên Thị Nở. Thị Nở giật mình thì vừa lúc Chí Phèo cũng ôm lấy Thị. Thị nhận ra Chí-Phèo và vật lộn với hắn. Thị dọa hắn nếu không bỏ ra Thị sẽ kêu làng nước. Chí-Phèo càng ngạc nhiên, vì từ xưa kia làng bình như là độc quyền của hắn, sao lại có người kêu tranh được và Hắn vừa đè Thị Nở xuống vừa kêu la làng. Đến lượt Thị Nở kinh ngạc rồi bỗng nhiên bật cười ưng thuận. Cả làng không ai động đậy vì không lạ gì tiếng của Chí Phèo và đều coi như là không dính líu gì đến mình.

Hai đứa ngủ với nhau đến gần sáng thì Chí Phèo thức giấc, buồn nôn và mửa hết cả những gì đã cho vào tối hôm qua.

Thị Nở dìu hắn về lều và sau đó Thị về nhà. Khi trời sáng hẳn, Thị trở lại mang nồi cháo hành nóng cho Chí Phèo ăn. Hai đứa sống những giây phút hạnh phúc của một tình yêu khó nghèo thô

kệch nhưng đơn giản chân thành, và chúng quyết định lấy nhau. Nhưng dự định đó bị tan vỡ ngay khi Thị Nở về hỏi ý kiến bà Cô ruột và bị bà này mắng cho một trận chục nhã.

Thất vọng, Chí Phèo lại uống và lại đến gây sự với Cụ Bá. Cụ quăng cho năm hào. Chí Phèo không thèm lấy vì lần này hắn không đến để xin tiền ; Hắn đến để xin làm người lương thiện, nhưng không thể được nữa vì hắn đã bị từ chối. Hắn nghĩ chỉ còn một cách là chết. Hắn xô vào cụ Bá, rút dao đâm túi bụi, vừa đâm vừa kêu làng thật to. Hắn kêu làng không ai vội đến ngay. Cho nên khi có người đến thì thấy hắn cũng đã nằm dẫy dụa giữa đầm máu tươi. Chí Phèo chết.

Bà cô Thị Nở được dịp đay nghiến thêm Thị Nở. Phúc cho mày không lấy thằng Chí Phèo. Thị Nở thì thầm : sao có lúc hắn hiền như đất và đột nhiên Thị thấy thoáng hiện trong trí Thị một cái lò gạch bỏ không, xa nhà và vắng bóng người qua lại.

Đọc truyện « Chí Phèo », người ta có thể tìm hiểu những tệ tục của thôn quê xưa ở Việt-Nam, hay nghĩ tới những vấn-đề xã-hội đặt ra từ hoàn cảnh phong-kiến ngàn đời kia, nhưng đấy không phải là chủ đích của tác giả. Cái ám ảnh người đọc là ý tưởng về con người bị từ chối làm người. Nam-Cao đã nói lên được ý tưởng đó bằng cách kể một câu chuyện, Ông đã làm trọn công việc của một nhà văn và đã làm một cách thành công.

Con người sinh ra để làm người, nghĩa là để được sống bằng những dự định, ước muốn, tình cảm xác định bản chất của người *khác* với của con vật. Nhưng đôi khi nó bị từ chối cái quyền sống chính đáng đó. Nó *là* người, nhưng không được *làm* người, nó có một thân xác giống người, biết ăn uống như người, có một bộ mặt người ; nhưng tất cả cử chỉ, lời nói thái độ của nó đều không phải là của con người, nghĩa là không chứa đựng những tính chất nhân loại. Nó sống bên lề cuộc đời, ngoài địa xã hội. Có khi tự nó

cũng không biết nó là người. Rồi có ngày nào đó, nó tỉnh ngộ nghĩ tới việc làm người, và mong muốn trở thành người, đôi khi chỉ là mong muốn cái tối thiểu, cái nhỏ mọn nhất, tầm thường nhất, miễn là của người, có tính chất nhân loại là đủ rồi. Nhưng mong muốn tối thiểu đó cũng bị từ chối và nó đành chết ở ngưỡng cửa nhân loại, địa hạt mà chính ra đương nhiên nó có quyền vào và hưởng thụ vì là địa hạt của nó.

Chí Phèo là bi kịch của con người bị từ chối làm người.

Hắn là một đứa con hoang ; không phải hắn không có bố mẹ sinh ra, nhưng hắn chỉ bị bỏ rơi, không được săn sóc, âu yếm chở che, bảo vệ như những đứa trẻ khác. Hắn ra đời không nhằm mục đích gì hết vì những người sinh ra hắn không có ý sinh ra hắn đó. Họ nhằm một mục đích khác và chẳng may có hắn khi họ thực hiện mục đích đó. Cho nên hắn sinh ra chẳng nghĩa lý gì. Hắn chỉ là một *thừa thãi* và lẽ dĩ nhiên phải bị vứt bỏ bên lò gạch cũ ngoài đồng vắng. Con người đến với đời như bị quẳng ra đấy, trơ trọi. Hắn đã không được sinh ra để làm người như mọi người khác, thì hắn cũng không được săn sóc nuôi nấng, dạy bảo, cho đi ăn học, để lập nghiệp, gia đình như mọi người. Hắn phải đi ở làm mướn để sống, rồi dĩ nhiên phải làm bậy và cũng dĩ nhiên phải đi tù, biệt xứ. Mãn tù, về làng, bây giờ hắn trở thành một người trơ trọi vô dụng hoàn toàn. Không gia đình, không nghề nghiệp, địa vị xã hội, hắn chỉ là một thằng du đãng, lang thang côn đồ. Đã là côn đồ, hắn khỏi có trách nhiệm, nghĩa vụ gì hết vì hắn có quyền lợi gì mà có bổn phận. Hắn ở ngoài mọi lề luật, tập quán của xã-hội, đồng thời cũng ở ngoài mọi tình tự nhân loại. Hắn không biết yêu thương, xúc động là vì hắn có sống như con người đâu.

« Ngay đến cái thẻ có biên tuổi hắn cũng không có trong sổ làng người ta vẫn khai hắn vào hạng dân lưu tán, lâu năm không về làng. Hắn nhớ mang máng rằng có lần hai mươi, rồi hắn đi ở tù, rồi hình như hắn hăm nhăm không biết có đúng không ? Rồi từ đấy thì đối với hắn không còn ngày tháng nữa » (trang 75).

Không tên tuổi, nghề nghiệp, liên hệ xã-hội, Chí Phèo sống cũng như chết. Nếu định nghĩa con người sống là dự phóng, thì khi không

cầu lý trưởng làm lơ đi và liệu mà che đậy mỗi khi có trát về đòi. Không nghe chúng đâm chết thì mất sống với vợ con. Nếu có vườn ruộng, chúng chẳng nộp thuế cho ai. Thúc chúng tội chúng chửi, cấm vườn thì chúng chém, sinh chuyện với chúng thì chính lý-trưởng có lỗi vì đã cố tình ẩn lậu chúng là những can phạm. Như thế cũng chưa đủ nếu chúng uống rượu, không có tiền trả thì đừng có đòi, hay chúng đến gây sự xin tiền, thì chớ từ chối. Lúc nào chúng cũng dơ con dao dọa đâm chém. Đằng nào thì cũng chỉ đến chết là cùng. Mà chết là sự thua thiệt về hết mọi phương diện và cho mọi người. Chúng đâu có sợ thua thiệt gì vì chúng sống như thực sự đã chết. Người liều, bạt mạng là người tuyệt vọng và tuyệt vọng là thái độ của sự chết. Sống và chết không liên lạc gì với nhau. Cho nên người còn muốn sống không dại gì gây sự với người muốn chết. « Tất cả dân làng đều sợ hắn, và tránh mặt hắn mỗi lần hắn qua ». Không ai muốn liên lụy hoặc *tưởng* rằng bị liên lụy khi hắn chửi. « Hắn chửi trời và hắn chửi đời. Hắn chửi cả làng Vũ đại. Hắn chửi tất cả những đứa nào không chửi nhau với hắn. Nhưng cũng mặc, ai mà hoài hơi, tức mình hắn chửi đứa nào đẻ ra chính hắn, lại càng không ai cần » (trang 56). « Nhưng mà biết đứa nào đẻ ra Chí-Phèo ? Có mà trời biết ! Hắn không biết, cả làng Vũ đại cũng không ai biết » (trang 57). « và hắn lấy thế làm ức lắm : bởi vì người ta không thể chửi nhau một mình ; chửi nhau một mình thì còn vẫn vẻ gì » (trang 77).

Hắn tức là phải, vì không ai thèm chấp lời nói của một người không phải là người, cũng như không chấp tiếng chó sủa. Chủ đích của người chửi là muốn làm nhục người mình chửi. Nhưng người bị chửi chỉ biết nhục khi thấy mình không phải *là* cái mà người ta chửi. Vì nếu người bị chửi *thực sự* là cái người ta chửi, thì lại không biết nhục. Nên chửi « mày là đồ chó » và nếu là con chó thực, thì không biết nhục. Cho nên chỉ người mới biết nhục ; nhục vì mình không phải là cái người ta gán cho.

Nhưng nếu người chửi không phải là người, thì lời chửi không thể làm nhục được vì không bao hàm chủ đích hạ giá, tiêu diệt người bị chửi. Xã hội không chấp lời chửi của Chí-Phèo vì không coi Chí-Phèo thuộc đoàn thể loài người. Nhưng Chí Phèo thì tức giận vì lời chửi của mình không làm nhục được ai. Hắn tức giận vì không được công nhận như một người và lời chửi của hắn là lời

chửi của một người, Cho nên khi chửi người khác mà không ai chấp thì chính người chửi lại cảm thấy nhục, uất giận vì đã bị người mình chửi coi như con vật, thằng điên, và lời chửi của mình như tiếng chó sủa.

Chí Phèo *tức giận* vì hắn là người. Nhưng người ta không công nhận như thế và nhất là chính hắn cũng không biết hắn là người. Hắn đã chửi bới, đã tức giận hằng trăm lần, nhưng hắn chưa biết vì hắn *là* người nên mới biết tức giận, thì đây là dịp cho hắn tỉnh ngộ, biết mình là người và muốn được làm người như mọi người.

Hắn say rượu ở nhà Lão Tự lão đảo về nhà thì gặp Thị Nở ngủ bên gốc chuối đầu vườn. hắn đến gần, ôm lấy Thị rồi ngủ với Thị.

Thị Nở là một đứa đàn bà xấu xí không thể tả được. « Cái mặt của Thị thực là một sự mỉa mai của hóa công : nó ngắn đến nỗi người ta có thể tưởng bề ngang hơn bề dài, thế mà hai má lại hóp vào mới thật là tai hại : nếu má phính phính thì mặt Thị lại còn được hao hao như mặt lợn, là thứ mặt vốn nhiều hơn người ta tưởng ở trên cõi người. Cái mũi thì vừa ngắn, vừa to, vừa đỏ, vừa sần sùi như vỏ cam sành, bành bạnh muốn chen lấn nhau với những cái mô cũng cỡ to cho không thua cái mũi, có lẽ vì cỡ quá cho nên chúng nứt nở như rạn ra. Đã *thế* Thị lại ăn trầu thuốc, hai môi dày được bôi cho dày thêm một lần, cũng may quệt trầu xám lại, che được cái mầu thịt trâu xám ngắt. Đã thế những cái răng rất to lại chìa ra ; ý hẳn chúng nghĩ sự cân đối chữa được một vài phần cho sự xấu . (trang 80).

Người đàn bà là vẻ đẹp duyên dáng, là lời mời tiếng gọi mà xấu xí, làm sao còn là đàn bà ? Tại sao Trời bất công để cho người này đẹp, người kia xấu. Nhưng may cho Thị Nở lại không biết lý luận suy nghĩ gì cả vì thị dở người. « Đó cũng là một ân huệ đặc biệt của Thượng-Đế chí công : nếu sáng suốt thì người đàn bà ấy sẽ khổ sở ngay từ khi mua cái gương thứ nhất » (trang 81).

Hơn nữa, Thị lại nghèo. Đó cũng là một cái may khác, nhưng không phải cho chị, mà là cho người đàn ông nào muốn lấy chị vì chị có của.

Sau cùng, Thị là dòng giống của một nhà có mả hủi. Tất cả những điểm đó dĩ nhiên làm cho người ta tránh Thị như tránh một ghẻ tởm. Cho nên ngoài ba mươi tuổi, Thị vẫn chưa có chồng, khi ở cái làng Vũ này, người ta lấy nhau từ lúc lên tám chín tuổi. Thị không có chồng, cũng không còn ai thân thuộc trừ một bà cô già cũng không chồng như Thị.

Thị Nở ở gần lều của Chí Phèo mà lại không sợ cái thằng cả làng sợ ấy. Vì thị có cái gì mà sợ mất hoặc bị xâm phạm tới, thị chỉ có ba cái : cái xấu, cái ngẩn ngơ và cái nghèo ! Cả ba cái đó đều không phải là cái ai muốn lấy mà sợ mất. Cho nên ngày nào đi lấy nước sông thị cũng đi qua vườn nhà hắn có một lối đi nhỏ ra sông, nhiều lần thành quen đến nỗi có bận thị vào cả nhà Chí-Phèo xin lửa hoặc rượu về bóp chân và thị ngạc nhiên sao người ta ghê sợ hắn thế.

Cho nên chiều tối hôm ấy thị ra sông kín nước và muốn ngồi nán lại cho mát rồi ngủ đi mất, thị không thể nghĩ rằng người nào và ngay cả Chí-Phèo có thể phạm đến thị. Sự việc đã xảy ra khác hẳn ý nghĩ của thị. Nhưng lại là một hạnh phúc cho chị cũng như cho Chí-Phèo.

Hai đứa đã ưng thuận nhau và ngủ với nhau. Chúng cùng cô độc, cùng bị bỏ rơi, sống bên lề xã-hội như những vật thừa thãi. Sự hai đứa gặp nhau và ăn nằm với nhau làm cho chúng « tỉnh ngộ » nhận ra chúng là người và khao khát được làm người.

Khi được Thị Nở dìu về nhà và lúc đã tỉnh sau một cơn say dài, Chí-Phèo còn nằm trong nhà lòng đột nhiên thấy mơ hồ buồn. « Có tiếng chim hót ngoài kia vui vẻ quá ! Có tiếng cười nói của những người đi chợ. Anh thuyền chài gõ mái chèo đuổi cá. Những tiếng quen thuộc ấy hôm nào chả có. Nhưng hôm nay mới nghe thấy. Chao ôi là buồn ! » (trang 86).

Hắn hồi tưởng hình như có một thời hắn đã ao ước có một gia đình nhỏ, chồng cuốc mướn cầy thuê, vợ dệt vải, dành dụm vốn liếng nuôi dăm ba con lợn hay mua vài sào ruộng. Đáng lẽ hắn cũng đã sống một cuộc đời như những người kia, có gia đình, liên hệ xã-hội có nghề nghiệp bè bạn. Bây giờ hắn tỉnh dậy, hắn mới thấy hắn già mà vẫn còn cô độc, và sống bên lề cuộc đời, một cách

khốn nạn. Hắn thấy lòng buồn rượi tủi nhục. Hắn mong ước được làm người ; được vào địa hạt những tương giao nhân loại. Những cái đó cứ dần dần xuất hiện làm cho hắn ngạc nhiên như một người vừa khám phá được một cái gì mới mẻ chưa bao giờ thấy.

Thị Nở cũng ngạc nhiên vì từ bé đến bây giờ Thị mới thấy mình làm được một cử chỉ « ích lợi » cho người khác. Thị có cảm tưởng đã « cứu sống » được một người, đã làm ơn và như biết yêu nữa. Nghĩ lại đêm tối qua, thị thấy hay hay và mong ước ; « tiếng vợ chồng » làm cho thị thấy ngượng mà lại thinh thích. Thị không thể bỏ được Chí Phèo và nghĩa rằng nếu bây giờ hắn được một bát cháo hành nóng mà ăn thì sẽ khỏi ốm mệt ngay. Thế là vừa sáng thị đã chạy đi tìm gạo, đặt nồi nấu cháu, bỏ vào rổ mang sang nhà Chí-Phèo.

Trông thấy Thị Nở lại sang, Chí Phèo rất ngạc nhiên vì lần này là lần thứ nhất trong đời, hắn được một người đàn bà *cho*. Xưa nay, hắn có thấy tự nhiên ai cho hắn cái gì bao giờ. Muốn ăn, muốn uống, bao giờ hắn cũng phải dọa nạt hay giật cướp để làm cho người ta sợ.

Mùi cháo hành thơm phức. Hắn cầm lấy bát cháo đưa lên mồm và cảm thấy nó ngon thơm lạ lùng. Tại sao mãi bây giờ hắn mới biết mùi vị cháo hành ? Nhưng có ai nấu cho hắn ăn đâu, và nhất là nấu với ý hướng yêu thương hắn, săn sóc hắn, và hơn nữa ý hướng đó lại là của một người đàn bà. Hắn có thể yêu và được yêu ! Một sự kiện đơn giản thế mà mãi bây giờ hắn mới thấy. Chợt hắn nghĩ lại cái thời còn làm công cho Bá Kiến trước khi đi ở tù, hắn thường bị « bà bá » của lão gọi lên buồng bắt bóp chân cho mụ, nó cứ bắt bóp lên trên, trên nữa... nhưng chỉ nghĩ đến sao cho thỏa nó, chứ có yêu hắn đâu. Hồi đó hắn cũng hai mươi tuổi. Hắn cảm thấy nhục hơn là thích. Mụ thấy hắn dè dặt rụt rè phải nói thẳng : « Mày thật thà quá. Con gái gì mới hai mươi tuổi mà đã như ông già », chả nhẽ tao gọi mày lên chỉ để bóp chân thế này thôi ư ». Không, hắn chưa phải một người biết yêu và được yêu. Hắn đã chỉ một lần là dụng cụ kích thích của người khác thôi. Nghĩ như thế, rồi nhìn Thị Nở, hắn thấy lòng hắn hoan và thành trẻ con. Hắn muốn làm nũng với thị như với mẹ. Lúc này, ai còn bảo Chí Phèo là thằng bạt mạng, chuyên đập đầu rạch mặt và đâm chém người. Hắn cảm thấy thèm sống lương thiện, làm hòa với

mọi người và Thị Nở sẽ mở đường cho hắn để cả hai cùng bước vào địa hạt tương giao nhân loại, vào cuộc đời người như mọi người. Hắn cũng cảm thấy một cái gì như ăn năn hối hận vì những hành động của hắn. Hắn đang trở về với con người, đang muốn được làm người, được sống bằng những tình cảm ý nghĩ nhân loại.

« Hắn tự nghĩ nếu thị Nở có thể sống yên ổn với hắn thì sao người khác lại không thể được. Họ sẽ thấy rằng hắn cũng có thể không làm hại được ai. Họ sẽ lại nhận hắn vào cái xã-hội bằng phẳng, thân thiện của những người lương thiện » (trang 91).

Chí Phèo băn khoăn nhìn Thị Nở. Hắn thấy tự nhiên nhẹ người và bảo Thị : « Giá cứ thế này mãi thì thích nhỉ ? » Rồi hắn đề nghị thị Nở sang ở với hắn bằng một giọng thân mật : « Hay là mình sang đây ở với tớ một nhà cho vui ». Hai đứa thích chí, hài lòng trong bầu không khí tỏ tình yêu đương một cách thô kệch nhưng chân thật : Hắn véo thị những cái thật đau vào đùi, còn thị nắm cổ hắn mà dúi xuống. « Chúng tỏ tình với nhau, không cần đến những cái hôn. Ai lại hôn khi có những cái môi nứt nẻ như bờ ruộng vào kỳ đại hạn và cái mặt rạch ngang rạch dọc như mặt thớt. Vả lại có những cách âu yếm bình dân hơn, chúng cấu véo hoặc phát nhau... thiết thực biết mấy » (trang 92). Nhưng những giây phút yêu đương đó thật ngắn ngủi. Hạnh phúc vừa hé mở đã lại khép lại. Chúng đã giết nhau tới ngưỡng cửa đời và bị từ chối không được đi vào.

Thị Nở về hỏi ý kiến Bà cô. Bà lấy làm nhục vì cháu bà lại đốn mạt đến đi lấy một thằng chỉ biết rạch mặt và ăn vạ. Bà gào lên như con mẹ dại, xỉa xói vào mặt cái đứa cháu gái đã ba mươi tuổi mà còn hư đĩ. Bà không hiểu rằng Bà cũng thuộc vào cái hạng người « bị bỏ rơi » nghèo cực, bà cũng không phải là người nhưng bà không *biết* mình chưa được làm người, Chính vì thế mà bà vẫn vô tình nhìn đời và đánh giá con người bằng những tiêu chuẩn của một xã-hội không phải xã-hội của bà, cái xã-hội đã gạt bà ra khỏi xã-hội đó. Bà không thể hiểu được cái thứ yêu của Chí-Phèo và Thị Nở và giá trị của nó vì bà chỉ biết căn cứ vào địa vị, sắc đẹp, đồng tiền để cho phép yêu hay không yêu.

Thế là chúng bị từ chối không được làm người. Điều cay đắng là bây giờ sự từ chối đó lại do chính người cùng cảnh ngộ với chúng,

Trốn lính, biệt tích rồi về làng và Binh Chức trở thành ngang tàn, như Chí Phèo, cái thằng cũng hiền lành như đất, « vừa bóp đùi cho bà ba vừa run run ! Thế mà bây giờ về làng giở toàn những giọng uống máu người không tanh ». Bọn đàn anh trong làng đã nhận thấy điều đó qua lời nói của lão Tiên chỉ : dồn nén con em đến nỗi nó không chịu được phải bỏ làng mà đi. Mười thằng đi thì chín thằng trở về với vẻ hung đồ, ương ngạnh, ngang tàng.

Người ta đã từ chối không cho những Năm Thọ, Binh Chức, Chí Phèo quyền làm người, quyền sống lương thiện như mọi người. Thái độ ngang tàng bạo ngược của chúng chẳng qua chỉ là biểu lộ của một tâm trạng tuyệt vọng. Lời chửi, tiếng kêu cái chết vô lý của chúng là sự phản kháng và tố cáo của những con người bị từ chối không được làm người.

Năm 1945, những biến cố lớn lao xảy ra trên đất nước. Cách mạng giải phóng dân tộc, rồi cuộc chiến tranh chống xâm lăng bùng nổ. Suốt thời gian gần 10 năm nầy, hầu hết các nhà văn trong nhóm tả-chân, xã-hội đều tham-gia kháng-chiến và tiếp tục sáng-tác với một lớp nhà văn trẻ khác lớn lên trong kháng-chiến. Trong thời kỳ này, dĩ nhiên là ý-hướng sáng-tác vẫn là xây trên một ý-thức về tha nhân, nhưng tình cảm và hình ảnh có thay đổi vì những điều kiện chính trị mới đã hé mở những viễn-tượng của một hy vọng về một cuộc đời mới trên mọi lãnh-vực. Do đó bên cạnh ý-chí phản kháng tiêu cực của thời tiền chiến, tiểu-thuyết còn thể hiện lên một ý chí cổ võ ca tụng tích cực. Hiện nay chúng ta chưa có đủ điều kiện (thiếu tác-phẩm) để có thể xác-định một cách đầy đủ chính đáng hơn về thời kỳ này, nhưng có một điều là tiểu-thuyết thời kỳ này có lẽ không phải là một cách-mạng triệt để về ý-hướng sáng-tác, quan-niệm về con người và kỹ-thuật diễn-tả. Sự thay đổi chính trị chỉ mang lại những hình ảnh mới, những tình tự mới mà thôi. (1)

---

(1) Nói cho đúng, có thay đổi và ý hướng sáng tác, quan-niệm về con người, nhưng không phải một thay đổi triệt để như tôi sẽ nói sau đây.

cái người đáng lẽ phải là khởi điểm đưa chúng vào cuộc đời ấy. Làm sao chúng không thất vọng khi bị từ chối ngay cả cái tối thiểu, cái tầm thường, không tốn kém gì là tình cảm, yêu đương. Chúng đâu dám nuôi những tham vọng lớn lao hay có những đòi hỏi phức tạp. Chỉ là một bát cháo hành » một vài cái bẹo và lời nói bông đùa ! Nhỏ bé và tầm thường biết bao mà cũng không được quyền có ! Cho nên sự thất vọng của Chí-Phèo bây giờ thật hoàn toàn. Trước khi xảy ra câu chuyện với Thị Nở, hắn cũng thất vọng nhưng còn sống được vì chưa *biết* thân phận của hắn. Bây giờ thì hắn *biết* thế nào là được làm người và mong ước được làm người, dù ở những vị trí tầm thường và đơn giản thấp kém nhất. Hắn đã bị từ chối. Hắn không thể sống được nữa khi đã tỉnh ngộ, hé nhìn thấy cuộc đời mình có quyền vào và bị ngăn cấm. Hắn giết người và tự sát vì tuyệt vọng. Có phải lỗi tại hắn ? Không, vì hắn có được quyết định về việc hắn ra đời đâu ? Ra đời rồi, hắn cũng còn có thể tạo cho cuộc đời một ý nghĩa, sống lương thiện như mọi người. Nhưng xã-hội đã vứt bỏ hắn, đã biến hắn thành đứa côn đồ vì tuyệt vọng. Cũng như thằng Năm Thọ, Binh Chức đi trước hắn. Khi còn ở làng, « người ta gọi hắn là cục đất, ai bảo làm sao thì u hờ làm vậy, mới quát một tiếng thì đã đái cả ra quần, thuế bổ một đồng thì đóng quá hai, đến nỗi có con vợ hay hay mất, bị người ta ghẹo cũng chỉ im ỉm rồi về nhà hành vợ chứ chẳng dám hoa hoe gì », (trang 65). Ở cái đất này, hiền ngu quá thì bị ấn xuống đến không còn ngóc đầu lên được. Làm cật lực mà vẫn nghèo rớt mùng tơi vì một miếng cũng không giữ được mà ăn. Sau cùng bực quá, Chức đi lính. Nhưng bực thì hóa ra cũng mất vợ. Chị vợ ở nhà còn trẻ, lại ở gần bên đường. « Ông Phó đi đánh bạc đêm cũng tạt vào, anh trưởng tuần đi tuần cũng tạt vào. Rồi anh hàng xóm, thậm chí cả cái thằng hương Điền đầu hai thứ tóc, già đời làm đầy tớ cho các Ông lý trưởng cũng mon men vào gạ gẫm. Chính ngay Lý-Kiến, tuy hồi đó đã có đến ba vợ cũng không nỡ bỏ hoài cái của không dưng được trời cho ». Hơn nữa ông lý còn được lợi. Mỗi lần chị đi lĩnh lương phải mượn ông lý đi thị thực. Thế là mấy đồng lương công lao của Binh Chức đi đời vào tiền cơm rượu xe pháo cho ông Lý.

Trốn lính, biệt tích rồi về làng và Bình Chức trở thành ngang tàn, như Chí Phèo, cái thằng cũng hiền lành như đất, « vừa bóp đùi cho bà ba vừa run run ! Thế mà bây giờ về làng giở toàn những giọng uống máu người không tanh ». Bọn đàn anh trong làng đã nhận thấy điều đó qua lời nói của lão Tiên chỉ : dè nén con em đến nỗi nó không chịu được phải bỏ làng mà đi. Mười thằng đi thì chín thằng trở về với vẻ hung đồ, ương ngạnh, ngang tàng.

Người ta đã từ chối không cho những Năm Thọ, Bình Chức, Chí Phèo quyền làm người, quyền sống lương thiện như mọi người. Thái độ ngang tàng bạo ngược của chúng chẳng qua chỉ là biểu lộ của một tâm trạng tuyệt vọng. Lời chửi, tiếng kêu cái chết vô lý của chúng là sự phản kháng và tố cáo của những con người bị từ chối không được làm người.

Năm 1945, những biến cố lớn lao xảy ra trên đất nước. Cách mạng giải phóng dân tộc, rồi cuộc chiến tranh chống xâm lăng bùng nổ. Suốt thời gian gần 10 năm nầy, hầu hết các nhà văn trong nhóm tả-chân, xã-hội đều tham-gia kháng-chiến và tiếp tục sáng-tác với một lớp nhà văn trẻ khác lớn lên trong kháng-chiến. Trong thời kỳ này, dĩ nhiên là ý-hướng sáng-tác vẫn là xây trên một ý-thức về tha nhân, nhưng tình cảm và hình ảnh có thay đổi vì những điều kiện chính trị mới đã hé mở những viễn-tượng của một hy vọng về một cuộc đời mới trên mọi lãnh-vực. Do đó bên cạnh ý-chí phản kháng tiêu cực của thời tiền chiến, tiểu-thuyết còn thể hiện lên một ý chí cổ võ ca tụng tích cực. Hiện nay chúng ta chưa có đủ điều kiện (thiếu tác-phẩm) để có thể xác-định một cách đầy đủ chính đáng hơn về thời kỳ này, nhưng có một điều là tiểu-thuyết thời kỳ này có lẽ không phải là một cách-mạng triệt để về ý-hướng sáng-tác, quan-niệm về con người và kỹ-thuật diễn-tả. Sự thay đổi chính trị chỉ mang lại những hình ảnh mới, những tình tự mới mà thôi. (1)

---

(1) Nói cho đúng, có thay đổi và ý hướng sáng tác, quan-niệm về con người, nhưng không phải một thay đổi triệt để như tôi sẽ nói sau đây.

Sau chiến-tranh, đất nước chia đôi đến ngày nay ; ngoài Bắc, văn chương vẫn tiếp tục con đường đã vạch từ kháng-chiến ; trong Nam, một số nhà văn cũ hoạt động lại với ý định làm sống lại thời kỳ tiền chiến, như thể là sau mười lăm năm đảo lộn, đất nước không có chuyện gì xảy ra. Một số những người trẻ bắt đầu viết, và tôi nhận thấy ở một vài người trong số đó, manh nha một ý-hướng viết khác hẳn.

Vậy nếu quan-niệm rằng phần lớn các nhà văn thời tiền chiến, kháng chiến, và một số ít ngày nay, tuy khác nhau về những ý-hướng tùy thuộc (theo phân loại của Thanh-Lãng) nhưng vẫn giống nhau ở *căn-bản*, nghĩa là ở một quan-niệm siêu-hình về con người và kỹ-thuật diễn-tả, thì quan-niệm đó là thế nào.

Tôi nghĩ rằng đó là một quan-niệm bao hàm một niềm tin ở Con Người, ở TRẬT-TỰ, ở Cuộc Đời, như là những lý-tưởng, làm căn-bản cho mọi ý-hướng sáng tác, phê bình.

Ví dụ : Tự-lực Văn-đoàn đả kích gia đình, nhưng chỉ là đả kích gia đình phong kiến, chứ không đả kích *gia-đình*, nghĩa là vẫn tin *có* gia đình như một thực tại tốt, lý tưởng, và sở dĩ có những tệ tục là vì người ta, hay một chế độ đã hiểu sai và lạm dụng, do đó sự phê bình chỉ đã phá những tệ tục của một chế độ gia đình, nhưng sự phê bình đó vẫn dựa trên một căn bản nền tảng một niềm tin *có gia đình*.

Đến Tả-chân cũng nhằm đả kích một chế độ xã-hội nhân danh quyền sống con người nhưng sự đả kích đó chỉ nhằm một thứ trật-tự xã-hội phong-kiến, và sự đả kích đó vẫn bao hàm một niềm tin có một trật tự như một lý tưởng phải vươn tới, và vì muốn thực hiện lý tưởng đó nên đả kích cái trật-tự vô trật-tự là chế-độ phong-kiến thực-dân, người bóc lột người.

Do đó, cái căn bản chung của những nhà văn những thời kỳ trên là một quan-niệm công nhận *có* Con Người, có Trật-tự, có Công-chính, có gia-đình như thể là một *tiền đề*, một nền-tảng vững chải là một niềm tin, không thể hoài nghi và đặt thành vấn đề ; vì đã rõ sự thắc mắc, hoài nghi, đặt thành vấn đề chỉ xảy ra ở bình diện những *cách thể* biểu lộ có tính cách ngẫu nhiên (contingente) hay lịch sử của những thực tại căn bản trên mà thôi.

Do đó ở tận cùng, tất cả những nhà văn trên đều nuôi một *hy vọng* và có một thái độ *lạc quan* về con người và cuộc đời.

Nói cách khác, nhiều tiểu thuyết cả ba thời kỳ đều bao hàm một quan niệm về cuộc đời và con người như một thực tại *đã* thành hình, đầy ý nghĩa nhân loại. Con người có ý thức, tự do, sống với người khác trong một hoàn cảnh địa-lý, văn-hóa, lịch-sử, dân-tộc nhất định, xây dựng cuộc đời mình qua trăm nghìn dự-phóng khác nhau cùng với người khác.

Nhà văn nhằm thể hiện những nếp sống, lối cảm nghĩ của cuộc đời phong-phú đầy ý-nghĩa tâm-lý, luân-lý, xã-hội, chính trị v.v... Nhưng ông *giới hạn* sự thể hiện đó vào những *cách-thế* ở đời của con người thiết yếu là ở đời với người khác, như thể là những cách thế ở đời đó được đặt trên một căn bản chắc chắn. Nói cách khác, nhà văn không đặt thành vấn đề *chính* sự sống ở đời mà ông cho là một khởi điểm chắc chắn, không cần tra hỏi, như cuộc đời tự nó, ở nguồn gốc, là một Trật-tự, mà nếu có gì lôi thôi trở thành vấn đề thì chỉ là ở phạm-vi *cách thế* ở đời mà thôi. Đó là một quan-niệm lạc quan về cuộc đời, nếu có bi quan thất vọng thì chẳng qua cũng chỉ là những trường hợp đặc biệt xảy ra trên bình diện cách thế biểu lộ. Cuộc đời và con người, trên bình diện tổng quát và nền tảng vẫn là một Trật-tự, một Thống-nhất xứng đáng một *niềm tin tưởng*.

Trong viễn tượng đó, nhà văn chỉ lo trình bầy những *cách thế* sống qua những phân tách tâm-lý, xã-hội, phong-tục, tình-cảm, luân lý v.v...

Nếu đối chiếu với văn-chương Pháp, người ta cũng có thể tìm thấy một quan-niệm như trên trong các tiểu-thuyết mà người ta gọi là tiểu-thuyết cổ điển do những người như Flaubert, Balzac như Guy de Maupassant, La Fayette, Stendhal, Paul Bourget khai sinh ra. Những nhà văn trên, tuy có những ý-hướng sáng-tác khác nhau, như ý-hướng phân tách tâm lý, lãng mạn, tả-chân, xã-hội v.v..., nhưng vẫn giống nhau về ý-hướng *căn-bản*, nghĩa là cùng có một quan-niệm chung về con người và một kỹ-thuật mô tả tương-tự như vừa trình bầy trên. Ai cũng biết rằng các nhà tiểu-thuyết đầu tiên của ta như nhóm Tự-

lực Văn-đoàn hay Tả-chân đều đọc và chịu ảnh-hưởng rất nhiều những nhà văn cổ-điển Pháp trên ; Do đó có thể coi như cả hai đều cùng chung một quan-điểm căn-bản về sáng-tác, tuy với những hình-ảnh, tình tự khác nhau vì khung cảnh cuộc đời và văn-hóa khác nhau mà thôi.

✦

2) *Quan-niệm thứ hai* :

Hoài-nghi con người

Nhưng từ khoảng vài năm trước thế-chiến lần thứ hai, một quan niệm mới về tiểu-thuyết được chớm nở với những A. Malraux G. Bernanos, F. Mauriac, và đến sau thế-chiến, quan-niệm mới về tiểu thuyết đó thể hiện một cách rõ rệt và được tung ra, bành trướng mau lẹ với những Sartre, Camus. Tuy nhiên, muốn tìm nguồn gốc của phong trào mới đó, phải trở lại thời kỳ 1920-1930 với những Faulkner, Hemingway, Dos Passos bên Mỹ, và Kafka bên Tiệp-khắc.

Đó là một quan-niệm về cuộc đời, con người ở khởi điểm, nền-tảng, là một hoài nghi một lộn-xộn, đổ-vỡ, phân-tán. Chính cuộc đời trong những tương-quan căn-bản giữa người với người, giữa người với thế giới bên ngoài và giữa người với chính mình không có liên-tục, hòa-hợp, thống-nhất. Vấn-đề Trật-tự, Hòa-hợp, không phải chỉ đặt ra ở bình-diện những cách-thế ở đời, mà ở ngay bình-diện nguồn-gốc cuộc đời, ở ngay những ý-nghĩa, nền-tảng hay cứu-cánh sau cùng của cuộc đời. Không còn sự lạc-quan tin-tưởng vào con người, cuộc-đời, nhân-bản trong một viễn-tượng Hòa-hợp, Thống-nhất. Vì dụ vấn-đề không phải là khảo sát trình bày và nhận định về những cách biểu lộ của tình yêu, gia đình hay sự công-chính, tình nhân-loại, nhưng là tra hỏi thắc mắc ngay từ sự hiện hữu của những thực tại đó. Không phải thắc mắc về yêu *thế nào*, tổ chức gia đình, sự công chính làm sao, như thể ở nền tảng *có* sự công chính, gia đình, tình yêu, nhưng là thắc mắc về *có* gia đình, có tình yêu, công chính, ở đời này không. Sự hoài nghi thật là triệt để, vì giả sử không có

công-chính, thì thảo luận thắc mắc về những chế độ xã hội và cơ sở pháp lý làm gì. Đọc cuốn « Procès » của Kafka, người ta thắc mắc về vấn đề nền tảng : Có hay không sự cung-chính ở đời này ? K tự nhiên vô cớ bị bắt, bị xử trước khi kết án, và án cũng không bao giờ tuyên bố, rồi sau cùng bị giết chết « như con chó » — câu kết thúc cuốn chuyện — mà cũng không hiểu tại sao, do một quyền hình nào, và nhân danh pháp-luật gì.

Với Kafka, người đã ảnh hưởng vào hầu hết tiểu thuyết gia Pháp hiện đại, phải nói rằng : vấn-đề ý-nghĩa cuộc đời cũng không thể được đặt ra. Không phải vì vấn đề không có một giải pháp, nhưng hình như trước hết vấn-đề không biết đặt ra thế nào. Cuộc đời, với Kafka, như một bí nhiệm, mà chính Kafka cũng không biết gì hơn, cho nên không thể giải thích gì được và tốt hơn là đành chịu trước cái bí nhiệm đó như phải đứng trước một bức tường vậy. Những cuốn l'Etranger của Camus, « Aminadab » của Maurice Blauchot, hay hầu hết chuyện của Samuel Beckett (Molloy Malonne meurt, l'Innombrable) trực tiếp chịu ảnh hưởng Kafka.

Nếu lấy quan-niệm về con người, cuộc đời như một tiêu-chuẩn phân biệt, người ta nhận thấy có sự khác nhau rõ rệt giữa những nhà văn sau này với những nhà văn cổ điển ở quan niệm trên, giữa Malraux, Sartre và Paul Bourget chẳng hạn. Ý hướng căn bản của quan niệm thứ hai này là một *hoài nghi* về con người, cuộc đời, ở bình diện nền tảng, và thái độ trước cuộc đời, con người là một thái độ thắc mắc tra hỏi về sự hiện hữu hay không của những thực tại đó. Người thì chối, người thì công nhận có con người, cuộc đời, Trật-tự, Gia-đình, Tình-yêu ; nhưng điểm giống nhau là đều trình bày tiểu thuyết như một tra hỏi về những vấn đề nền tảng, và đôi khi chủ đích chỉ là mô tả sự tìm kiếm, tra hỏi đó. Cho nên tiểu thuyết của họ không còn phải là mô tả tâm-lý, xã-hội, nhưng là trình bày những *đề tài* triết-lý. Ví dụ : cuốn l'Invitée của S. de Beauvoir không phải là mô tả tình yêu, nhưng là đặt vấn đề có thông cảm giữa người với người không, hay giữa người với người chỉ là những cô đơn tuyệt đối. Tiểu thuyết của Malraux hoặc của St. Exupery không phải là mô tả phiêu lưu của cách mạng hay của nghề nghiệp, nhưng là nhắc tới sự liên đới siêu hình của con người, tình cảm khát vọng cái gì là

vĩnh cửu có thể biện chính cho cuộc đời này. Tiểu thuyết của Mauriac Bernanos không phải là mô tả tính tình, hoàn cảnh xã hội, nhưng là thể hiện sự yếu đuối của phận làm người và làm cho ta cảm thấy sự cần thiết được cứu rỗi. Vì thế, không thể gọi tiểu thuyết của Malraux là tiểu thuyết phiêu lưu, nhưng là tiểu thuyết tra hỏi, đặt những vấn đề đụng chạm tới số phận con người ở đời. Người ta gọi là tiểu-thuyết « đặt vấn đề » (littérature problématique) hay là tiểu-thuyết triết lý. Nhưng không phải là tiểu thuyết luận đề, vì vấn đề nêu lên ở đây gắn liền với số phận làm người, với nền-tảng của những thực-tại mà người ta thắc mắc. Những luận-đề của tiểu-thuyết cổ-điển như của Nhất-Linh hay Paul Pourget (vấn đề gia đình) có thể giải quyết được, nhưng không có biện pháp nào giải quyết được xong sự khát vọng cái tuyệt đối, hay sự cô đơn của con người chẳng hạn (1).

Quan-niệm trên chưa được thể hiện bằng tác-phẩm trong tiểu-thuyết Việt-Nam, nhưng ở Âu-Châu và nhất là ở Pháp, nó được đánh dấu bằng những tác-phẩm thật giá-trị và nổi tiếng. Tuy nhiên tôi cũng nhận thấy ở một số nhà văn trẻ bây giờ *manh nha* một quan - niệm đó. Chúng ta sẽ cố gắng tìm một ví dụ để chứng minh nhận xét trên, và dà hẳn phải lấy một tác-phẩm của Pháp mới nói lên được khá đầy đủ về quan-niệm này.

Điều đáng chú ý là hoàn cảnh nào đã tạo điều kiện cho sự hình thành một quan-niệm như trên ? Đó là một hoàn cảnh mà trong đó con người được chứng kiến nhiều đảo lộn *triệt để* trên mọi bình - diện : nhận-thức, xã-hội, chính-trị. Gọi là triệt-để, nghĩa là tận cội rễ, nền-tảng, chứ không phải chỉ giới-hạn vào những *cách-thể* xuất hiện của những thực tại trên. Chiến-tranh là hình-thức hiệu-nghiệm nhất để gây ra những đảo lộn trên, và chiến tranh càng khốc-liệt, lâu-dài, bao-quát, càng phá-hủy, đảo-lộn sâu-sắc, vì sự đe dọa tiêu hủy của chiến-tranh không phải chỉ nhằm những quan-niệm, tổ-chức cuộc đời thế nào, nhưng là nhằm chính cuộc đời, sự hiện hữu. Do đó người ta bó buộc phải thức tỉnh và lo lắng băn khoăn về những vấn đề nền tảng, về số phận làm người ở đời.

---

(1) *Xem bài « Văn-nghệ hiện-sinh » của tác-giả. Thế-kỷ 20, số 3, trong đó tôi nói nhiều tới quan-niệm thứ hai này.*

Đó là hoàn cảnh chung cho các nhà văn Âu-Châu và Pháp nói riêng trong thời kỳ chiến tranh và hậu chiến vừa rồi. Đó cũng là hoàn cảnh của một số nhà văn bây giờ ở Việt-Nam. Họ là những người đã sinh ra và lớn lên trong chiến-tranh — chiến-tranh bắt đầu từ 1939 và cho đến bây giờ vẫn chưa thấy một viễn ảnh chấm dứt — cho nên không được diễm phúc như những bậc đàn anh có một thời thanh niên ngây thơ, mơ mộng. Những khó khăn cuộc sống đã bóp chết cái tuổi đẹp nhất của cuộc đời và ném họ vào suy-tư, phản-tỉnh, và hơn nữa, không phải một suy-tư về những vấn-đề phiếm-diện : tổ chức cuộc đời, tình cảm v.v... như thể bao hàm một *niềm tin* có cuộc đời, có Trật-tự, có Hạnh-phúc, có Chân-lý..., nhưng là suy-tư về chính những thực-tại nền-tảng đó. Họ trưởng-thành về nhận-thức ngay ở cái tuổi còn được phép vô tư : Những kinh-nghiệm sống của một hoàn cảnh đặc biệt đã lay động và gây dựng ý thức chính trị, ý thức xã-hội của họ và làm cho họ *sáng suốt* trước những lừa bịp của những hứa hẹn, hay những danh từ tốt đẹp. Sự hoài nghi đó đòi hỏi họ phải đặt lại vấn đề tất cả những niềm tin chỉ là truyền thống, tập tục, qui ước, để tìm hiểu và khám phá ra một hướng đi, một con đường cho chính mình. Tiểu thuyết biểu lộ sự băn khoăn về số phận con người ở đời và thái độ hoài nghi tra hỏi đó. Nhiều khi họ không đề nghị được một giải pháp nào, và tiểu thuyết của họ chỉ trình bày một cuộc thành hình, một cuộc đi tìm, một tra hỏi.

Người ta có thể tìm thấy ý hướng đó trong một số những người trẻ đang sáng tác bây giờ như Thanh-tâm-Tuyền, Duy Thanh, Dương-nghiêm-Mậu, Thao-Trường. Sao trên Rừng v.v... Tiểu thuyết của họ xuất hiện như một đối thoại của tác giả với chính họ trong một công trình tra hỏi, tìm hiểu ý nghĩa những biến cố, hình ảnh cuộc đời mà họ bắt gặp trên đường đi. Đã hẳn, chưa có những tác-phẩm lớn nói lên được một cách phong phú ý hướng trên, nhưng ở những chuyện ngắn của họ, phải nhận là có manh nha một ý hướng mô tả trên.

Sự trống rỗng của con người trong truyện :

« Cái Hổ »

Của THAO-TRƯỜNG

Trong những truyện ngắn của số nhà văn trẻ trên, những như những truyện của những nhà văn Pháp xếp trong quan-niệm này, người ta nhận thấy một sự khác biệt hẳn về xây dựng nhân vật. Nhân vật trong quan niệm thứ nhất là một nhân vật sống, cảm, nghĩ, làm, như nhân-vật, mà không *biết* mình là nhân vật ; trái lại nhân vật trong quan niệm thứ hai, là một nhân vật *biết* mình là nhân vật. nghĩa là ý thức, phản tỉnh được những cảm nghĩ, việc làm của mình và tra hỏi về ý nghĩa sâu sa của nó. Do đó trọng tâm của quan niệm I là mô tả những hành động, cử chỉ của nhân vật, như thể nhân-vật *đồng-hóa* với hành-động của mình ; trái lại trọng tâm của quan-niệm II là nhấn mạnh vào ý-thức, như một đối-thoại của nhân-vật với chính mình trong một cuộc hành-trình nhận thức, và vì thế, những sự kiện, biến-cố bên ngoài không được mô-tả lên như một giá trị tự tại, nhưng chỉ như là những dịp gây thức-tỉnh, đưa ý-thức vào con đường nhận-định mà thôi.

Như chuyện « Cái hổ » (1) mô tả cuộc hành trình nhận thức về ý nghĩa cuộc đời của một người phế binh.

Lại (tên người phế binh) quen với Hồng, người con gái, từ thuở nhỏ khi hai đứa cùng học một trường, cùng ở một nhà. Lại ở trọ nhà Hồng để đi học ; bố mẹ nó bỏ nhau vì một trong hai ngoại tình. Lại là một đứa con trai ham chơi, nhưng cũng có nhiều thắc mắc về tất cả những chuyện xảy ra chung quanh ngay từ khi còn bé ; và nó tìm hiểu không phải bằng *suy-nghĩ* trừu tượng, nhưng là bằng thí nghiệm sống động như đốt ngón chân ngón tay để tìm hiểu

(1) *Những chuyện lựa chọn đây không hẳn có tính cách điển hình, vì tôi chưa đọc hết mọi truyện ngắn xuất bản trong các tạp chí mấy năm nay. Chủ đích cũng không phải là tìm hiểu tiểu-thuyết Việt-Nam, nhưng là tìm hiểu tiểu-thuyết mà tiểu-thuyết Việt-Nam, hay một tác-phẩm chỉ có giá trị như một ví dụ. Truyện « Cái Hổ » đăng trong thế-kỷ 20 số 4 và trích trong tập « Thử lửa ».*

thế nào là mùi khét của thịt người. Nhất là Lại có nhiều khát vọng. Nó thèm sống, hưởng thụ một cách mãnh liệt như cảm thấy một thiếu sót sâu rộng cần phải lấp đầy. Cuộc đời của nó là một cái hố trống rỗng mà nó cảm thấy cần phải lấp đầy bằng bất cứ cái gì... Nó đi tìm những cái để lấp đầy.

Trên đường đi nhà trường, nó thường dừng lại ở mấy nhà điếm đông chật lính ngoại quốc có những tiếng cười sặc sụa mùi rượu và những vòng tay đàn ông đuổi theo quờ quạng. Nó há hốc mồm và thèm thuồng được sống như vậy. Nó cũng thường đi qua mấy trại giam mà nó có thể trông thấy qua hàng rào sắt gai cái thế lực của kẻ có quyền trước cảnh tra tấn, hành hạ tù-nhân. Và nó muốn được làm kẻ có thế lực để đàn áp người khác. Nó mơ ước cuộc sống đó, cuộc sống có thể dâng cho nó những thoả mãn mãnh liệt, chứ không phải cuộc sống « giả vờ » trên sân khấu như nó nói với Hồng trong một lần hai đứa đi xem kịch : «Tôi thích cuộc đời dưới này, cuộc đời có Hồng, có thoả mãn, có quyền hành... ». Thế rồi hai đứa lớn lên, Hồng đi lấy chồng, Lại đi lính. Từ nay, Lại được tha hồ lấp đầy cái trống rỗng của cái hố lòng mình bằng đánh đập, hành hạ, hãm hiếp, cướp bóc... Lại sống như vồ vập lấy những cái ao ước ở đời và tưởng rằng cuộc đời chỉ là thế.

Nhưng rồi Lại có dịp nhận định ra cái hố cuộc đời không thể lấp đầy được hoặc càng muốn lấp đầy càng làm cho nó trở nên trống rỗng sâu thẳm, và như thế, cuộc đời là gì ? có một ý nghĩa gì ?

Trong một cuộc rút lui, vì bị phản công, toán quân Lại và đoàn xe của Lại thình lình gặp một cái hố sâu và to bằng một chiếc xe. Hai bên đường là cánh đồng nước, không còn lối để cho xe qua được. Chỉ còn một cách là phải lấp hố và lấp bằng mọi phương tiện, bằng tất cả cái gì có giá trị như một thể khối, một cách cấp bách trước sự phản công dữ dội của quân địch, và với bất cứ giá nào nhiều người đã chết vì đại bác của địch đang khi làm công tác lấp đất. Lại đứng chỉ huy gào thét việc lấp hố. Viên chỉ huy đang ở gần cái hố bị một mảnh đại bác bắn vào vai ngã lăn xuống hố. Lại mặc kệ, bất kể, cứ lấp đi, vì tất cả lúc đó chỉ là những phương tiện, kể cả binh sĩ đã chết hay viên chỉ huy bị thương, để cho xe có thể đi qua, và họ được sống.

« Rồi chiếc hố cũng đầy, ngổn ngang vừa đất, vừa đá, vừa gỗ và những cánh tay người thò lên như bám víu lấy cuộc đời. Đoàn xe lăn bánh chạy qua, chiếc hố lún dần xuống. Bất kể ».

Về đến hậu tuyến, một số binh sĩ phẫn uất, phản đối thái độ của Lại mà họ cho là dã man, nhất là để cho lấp viên chỉ huy bị thương là chồng của Hồng. Lại thức tỉnh. Lại muốn sống và muốn cho bọn kia cũng sống, vì đằng kia, nơi kinh thành, còn có âm nhạc, ánh sáng, rượu và đàn bà, và Lại nghĩ rằng phải thực hiện lòng ham sống đó bằng bất cứ cách nào. Nhưng tại sao bọn còn sống sót lại phản đối Lại ? Tại sao hành động của Lại là một hành động tàn ác dã man ? Cái gì là nhân đạo, vô nhân đạo ở đời này ? Sự thắc mắc hoài nghi đó làm cho Lại không thể chịu được, nó như đặt Lại trước một bức tường là hình ảnh một cuộc đời bế tắc, không có nghĩa lý gì. Hơn nữa nó thúc đẩy Lại vào chân tường như bó buộc phải tìm ngay một lối thoát. Không còn lối thoát nào khác vì người ta đứng ở trong một hoàn cảnh hoàn toàn vô lý, bế tắc. Tình cảnh đó cho Lại phát điên ; Lại cầm lấy khẩu liên thanh lia một tràng vào hai chân mình... Lại bất tỉnh.

Khi ra khỏi nhà thương, bây giờ Lại là một phế binh, cụt cả hai chân ngang đùi, ngồi thường xuyên trên chiếc xe lăn tay.

Lại thức tỉnh, giác ngộ. Lại nhận ra rằng cuộc đời là một trống rỗng mà những nỗ lực lấp đầy của mình chỉ là công dã tràng vô ích, và do đó, cuộc đời ta chỉ còn là một thừa thãi vô dụng. Bây giờ Lại mới thấy mình nhầm tưởng khi Lại thèm sống và muốn được thỏa mãn bằng bất cứ cách nào, bất chấp mọi lề luật, tình nhân loại, và vượt qua mặt cả Thượng-đế như lúc đoàn xe của Lại rút lui : « Chỉ có địch quân và súng đạn đe dọa phía sau. Chúng tôi cần phải chạy về phía trước. Để được sống ; mặc dù phải giết đi cả những bạn đồng đội một cách vô nhân đạo, mặc dù chỉ để được sống cụt chân như bây giờ ».

Nhưng tất cả những cái đó chỉ để đưa tới tình trạng bây giờ : cụt chân, người thừa. Đây là hiện thân cái phi lý của lòng ham muốn sống : lòng ham sống của Lại, của con người. Đây là tang vật tố cáo chiến tranh như là những phương tiện thực-hiện ý chí ham sống, lấp đầy cái hố trống rỗng của cuộc đời.

Đứng trước cảnh tượng vô nghĩa đó, còn trả thù nhau làm gì ; vì trả thù chỉ làm thêm một cử chỉ vô ích trong cái vũ trụ vô nghĩa kia. Nghĩ như vậy, nên khi định tới giết Lại để trả thù, Hồng ái ngại và từ bỏ dự định trên lúc nhìn thấy Lại.

Phải chăng cuộc đời là một vô ích ? Ý chí muốn sống đâm chém nhau để sống — có lấp đầy được sự trống rỗng cuộc đời ? Bây giờ thì Lại biết chắc rằng không thể được, và Lại cũng không thể chịu đựng được một cuộc đời vô dụng. Lại muốn trở thành một vật hữu ích, dù chỉ là bằng sự hiện diện, cho người khác, cuộc đời. Nhưng hữu ích bằng cách nào ? tại sao ? Tác giả không trả lời, vì hình như chủ đích của tác giả chỉ là muốn nhắc tới sự cần thiết đó như một khám phá thấy ý nghĩa cuộc đời ở cuối đường một cuộc hành trình nhận thức bằng kinh nghiệm đời.

Dĩ nhiên muốn có một tác phẩm điển hình nhất cho quan niệm thứ hai trên, thiết tưởng phải tìm trong văn chương ngoại quốc. Và một tác phẩm thể hiện được một cách đặc biệt quan niệm trên là cuốn « La Nausée » của J.P. Sartre xuất bản năm 1938.

Sự khám-phá hiện hữu vô thường trong « La Nausée »

Con người, khi trí khôn đã biết nhận xét đời, đi vào đời như đi vào một thế giới đã được cấu tạo, đã được xây dựng : mọi cái đã có sẵn : tập quán, kiến thức, niềm tin, ý nghĩa cuộc đời, giá trị luân lý v,v... ; con người chỉ việc chấp nhận một cách thụ động như những hiển nhiên, không còn thắc mắc tra hỏi. Nói cách khác, con người *an nghỉ* trong những cái đã có sẵn về mọi lãnh vực : thực tế, tư tưởng, nghệ thuật. Cuộc đời đã xuất hiện dưới mắt con người như một khung cảnh quen thuộc, cũ kỹ, không còn cái gì đáng chú ý, để tra hỏi (1)' Tôi nhìn thấy cái bàn, tôi thấy ngay dĩ nhiên cái bàn

(1) *Xem bài : Cái nhìn, hay đám cưới với cuộc đời. Đại học số 13, trong đó tôi trình bày dài dòng về sự khám phá hiện hữu từ cái nhìn.*

để viết ; cái cày, dĩ nhiên là để trồng bai bên đường hay để ăn quả. Tôi gặp một người trên, dĩ nhiên là phải chào hỏi, và nếu gia đình tôi theo một tôn giáo nào. dĩ nhiên là tôi cũng theo tôn giáo đó.

Mọi sự đều đã sẵn, rõ ràng, do từng bao thế kỷ, lớp người đi trước đã gây dựng nên từ một tập-quán, đến một quan-niệm về cuộc đời, từ một cách ăn ở đến những kiến-thức cao xa. Đó là cuộc đời *đã* thành hình, đã được cấu tạo, và con người sống, cảm nghĩ, hành động trong những thói quen.

Nhưng khi con người có dịp thức tỉnh, hoài nghi về giá trị, hiển nhiên của cuộc đời đã được cấu-tạo, con người thắc mắc bỡ-ngỡ, và muốn tra hỏi cuộc đời như thể là *lần đầu* tiên vào cuộc đời, hay như thể cuộc đời xuất hiện trong một khuôn mặt kỳ lạ của nó. Sự bỡ ngỡ đưa con người đi tìm hiểu để khám phá hiện hữu và do đó không thể không đặt con người trước vấn đề nền-tảng hiện-hữu hiện-hữu là gì ? Tại sao có ?

Nét đặc biệt tiểu thuyết của quan-niệm thứ hai này là ở ý-hướng đưa tới vấn-đề căn-bản đó, và tiểu-thuyết xuất hiện như một cuộc hành trình đi tìm một tra hỏi về ý nghĩa sau cùng cuộc đời. Sự tra hỏi đó có tính cách siêu hình, vì siêu hình chẳng qua chỉ là sự thức tỉnh từ kinh nghiệm cuộc đời như M. Merleau Ponty đã viết : « Ý-thức siêu-hình không có những đối-tượng nào khác ngoài kinh-nghiệm hàng ngày : cuộc đời này, người khác, lịch sử nhân loại, chân-lý, văn-hóa. Nhưng, thay vì chấp nhận chúng như đã hoàn thành, như những hiệu-quả không tiền-đề, và như thể tự nó là thế, ý-thức siêu-hình khám-phá lại cái vẻ lạ-lùng nền-tảng của chúng đối với tôi và sự xuất hiện của chúng như một phép lạ » (1).

Truyện « La Nausée » mô tả một hành trình nhận thức về ý nghĩa cuộc đời. Đó không phải là một cuốn truyện đọc để giải trí,

(1) *La conscience metaphysique n'a pas d'autres objets que l'expérience quotidienne : ce monde, les autres, l'histoire humaine, la vérité, la culture. Mais, au lieu de les prendre tout faits, comme des consequences sans prémisses et comme s'ils allaient de soi, elle redécouvre leur étrangeté fondamentale pour moi et le miracle de leur apparition ». Sens et Non Sens. p. 189.*

hay để tìm hiểu một tính tình, một đam mê, hay một câu chuyện ly kỳ thú vị. Nhưng đây là một suy nghĩ, một ý thức của A. Roquentin, nhân vật chính, tra hỏi về những sự vật chung quanh để sau cùng tra hỏi về chính sự hiện hữu, ý nghĩa cuộc đời mà những sự việc, câu chuyện, chỉ có công dụng như dịp gây thức tỉnh, đưa nhân vật càng ngày càng vào sâu công trình tra hỏi và khám phá ý nghĩa cuộc đời đó.

Sự thức tỉnh của Roquentin trong truyện xuất hiện như một *hoài nghi* tinh cách *trường tồn*, bao giờ cũng vẫn thế của sự vật, cuộc đời. Một khi gạt bỏ những ý-niệm, danh-từ gán cho sự vật, thực tại, những ý-nghĩa cố định, bất biến như cái bàn là cái bàn, sự vật sẽ trở nên khác lạ, kỳ dị và nhất là vô thường, hay thay đổi như thể nó có thể là bất cứ cái gì cũng được. Do đó, sở dĩ người ta có cảm tưởng thực tại bao giờ cũng vẫn thế chỉ là vì *lười biếng* : « Tôi nghĩ rằng chỉ vì lười biếng mà người ta tưởng cuộc đời ngày này cũng giống ngày khác. Hôm nay, nó có vẻ thay đổi cả, và do đó, *tất cả*, tất cả có thể xảy ra (La Nausée trg 104).

Đó là khởi điểm của giác ngộ, của khám phá hiện hữu. Mọi sự sẽ « mặc khải » trong khuôn mặt khác lạ, như chưa từng thấy trước ý-thức thắc-mắc tra-hỏi của Roquentin.

Trước hết là sự khám phá thân xác của mình. Thật là một điều lạ. Người ta thường chỉ biết thân xác, khuôn mặt của người khác, và ít khi để ý tới chính thân xác của mình. Nói cách khác, xác tôi là một xác cho người khác (corps-pour-autrui) vì chỉ người khác mới biết tôi, đôi khi một cách tường tận, như trong trường hợp gia đình hay bạn bè thân thuộc biết tôi trong những nét vẻ đặc biệt của khuôn mặt, hình thù, dáng điệu, cử chỉ, tiếng nói, tâm tình v.v,.. Và tôi chỉ biết những cái đó qua sự mô tả của người khác. Nhưng khi ốm đau, e thẹn, và khi soi gương, tôi mới có dịp *nhận ra* tôi, *biết* tôi, và tôi kinh ngạc thấy mình như một xa lạ, kỳ quặc với chính mình.

> « Tôi không hiểu gì khuôn mặt của tôi. Khuôn mặt người khác có một ý nghĩa. Khuôn mặt tôi thì không. Tôi không định được nó là đẹp hay xấu. Tôi nghĩ rằng nó xấu, nhưng là vì người ta bảo tôi thế mà thôi ». (trg 30).

Nếu nhìn lâu trong gương, tôi thấy tôi như dì Bigeois nói với tôi khi còn nhỏ : « Nếu cháu nhìn lâu quá trong gương, cháu sẽ thấy cháu như con khỉ ».

« Trông đôi mắt, rất gần, thật đáng khiếp. Nó nhờn, mềm, mờ, viền đỏ trông như thể vẩy cá ». Nếu áp mặt vào gương : « Mắt, mũi, mồm đều biến mất : chả còn gì là nhân loại. Những nét răn nâu mỏi bên môi sưng mọng, những kẽ hở, những ổ chuột chũi. Một lòng tơ mịn trắng chạy dài trên những sườn má, hai cái lông ở lỗ mũi thò ra : đó là một bản đồ địa chất nổi ». Nếu tôi áp tay trái vào má và kéo nó ra, mặt tôi nhăn nhó : « Cả một nửa mặt nhượng bộ, nửa mặt trái quặn lại và phồng lên, để lộ ra một cái răng, mồm mở ra như một quả bầu tròn trắng trên một thứ thịt hồng hồng và đỏ tươi ». (trg 31).

Sự thức tỉnh tiếp tục, Roquentin đi tầu điện và chàng hết sức ngạc nhiên khi trông thấy những cái ghế đá mà tác giả đã tả tỷ mỉ những đặc điểm của chúng, nhưng lại cố ý không nói *tới công-dụng* của nó, và do đó làm cho nó xuất hiện trong một vẻ phi-nhân, kinh-dị. (trg 178). Rồi Roquentin ngồi ở công viên, và đây là lúc chàng khám phá thấy sự hiện hữu của thế giới sự vật, và tính cách vô thường ngẫu nhiên của hiện hữu. Đột nhiên sự hiện hữu tự mặc khải như một thực tại sống động, một chất dầy đặc và không còn phải là phạm trù trừu tượng, trống rỗng (trg 180). Những hàng cây, rễ cây, ghế ngồi, thảm cỏ kia đều *có, như thế*, nhưng chẳng nghĩa lý gì, như một sự *thừa thải*.

> « Chúng ta là một đống những vật hiện-hữu ngượng-ngùng, bối-rối. Chúng ta chẳng có lý do gì để hiện-hữu ở đó. Không ai có lý-do cả. Mỗi sự hiện-hữu đều bỡ-ngỡ và lo lắng cảm thấy mình là *thừa* với người khác : *Thừa* (de trop) đó là tương-quan duy nhất mà tôi có thể đặt trước hàng cây kia và những bức rào sắt và những hòn sỏi... thừa, cái cây dẻ trước mặt tôi kia, về phía bên trái một chút, và chính tôi, một vật yếu-đuối, mỏi-mệt, thô-tục, nhục-nhã, bập-bẹnh trong những tư-tưởng tẻ-ngắt — Chính tôi nữa, tôi cũng là kẻ thừa. Tôi ao ước sao có thể trừ diệt tôi đi để ít ra cũng tiêu hủy được một trong những kiếp sống thừa này. Nhưng mà chính cái chết của tôi cũng là thừa. Thây xác của tôi, giòng máu chảy trên đá sỏi, giữa đám cỏ, trong đáy khu vườn xinh tươi này, những cái đó cũng là thừa,

và mảnh thân-xác bị tàn-rũa cũng là thừa trong hố đất chôn vùi nó, và sau hết đến nắm xương tàn của tôi đã rũa nhẵn, nạo sạch trắng hếu như những chiếc răng kia cũng là thừa nốt, đời đời, tôi vẫn chỉ là thừa »... (trg 182)

« Cái rễ cây kia, nó có đấy, nhưng nó có bao nhiêu thì tôi cũng không thể hiểu được tại sao bấy nhiêu. Tôi chỉ có thể nói : Đó là một cái *rễ* cây, như ghi nhận một sự kiện đã rồi, vượt mọi tri-thức. Tôi không thể tìm hiểu công dụng của nó vì « Công dụng không giải thích gì được cả : công dụng làm cho ta hiểu đại khái đó là cái rễ, nhưng không làm cho ta hiểu cái *rễ-này* : Cái rễ này, với màu sắc, hình thù, cử động cố định của nó là... ở dưới mọi giải thích » (trang 183). Mỗi một đặc tính, người ta có thể gán cho cái rễ đều xuất hiện như « *thừa* . *trong* cái rễ đó ».

Hiện-hữu là một thừa-thãi vô-thường. Nó có, là ở đấy, không thể suy diễn từ bất cứ cái gì trước và đưa tới bất cứ cái gì sau :

« Mọi sự đều vô cớ, ngẫu nhiên, khu vườn này, thành phố này, và chính tôi nữa. Khi người ta nhận thấy điều đó lòng người ta sôi lên và mọi sự bắt đầu quay cuồng... Đó là cơn buồn nôn. Nhiều người không chịu nhận như vậy, nhưng họ không biết rằng họ cũng là vô-thường và « thừa-thãi » (trang 186).

Sự buồn nôn, chán nản là tình cảm phát xuất từ sự khám phá thấy cuộc đời, hiện hữu như một ngẫu nhiên phi lý. Nó có thể có, và có thể không có, nhưng bây giờ đã *có*, nó trơ trơ ra đấy, hoàn toàn không có gì là tất yếu.

« Tôi không hề ngạc nhiên chút nào vì biết rõ ràng, đấy là thế giới, thế giới bỗng nhiên hiện ra một cách trần trường và tôi uất lên vì giận dữ, giận dữ đối với các vật, không lỗ phi lý này. Người ta không thể hiểu cái đó ở đâu ra nữa, tất cả cái đó ; cũng chẳng biết làm sao mà lại có một vũ trụ hiện hữu, chứ không phải hư vô. Thực điều đó không nghĩa lý gì, vũ trụ hiện hữu ở mọi nơi, đàng trước, ở đàng sau. Trước khi có hiện hữu, chẳng có gì. Chẳng có gì hết. Nhưng không có lúc nào mà nó không có hiện hữu. Chính điều đó làm tôi bực

mình ; thực chắc chắn nó chả có lý do nào mà hiện hữu, cái thứ sâu bọ nhầy nhụa này. Nhưng mà cũng không thể nào mà nó không hiện hữu được » (trang 170).

Khi đã khám phá thấy cuộc đời là phi lý, ngẫu nhiên, Roquentin không thể không gớm ghét hạng người còn an nghỉ trong những tập tục thói quen vì lười biếng không chịu tra hỏi, tìm hiểu cuộc đời để dám nhìn thẳng vào mặt cuộc đời phi lý đó.

Họ là những nhà nhân bản, nghĩa là những người tin con người có một bản-tính trường-tồn, tin có một Trật tự tiền định đem lại cho cuộc đời một ý nghĩa, hoặc là ý-nghĩa tôn-giáo theo một đức tin Kitô giáo, hoặc là ý nghĩa theo một quan niệm duy-lý : tất cả đều nhầm và đánh lừa ta, vì họ không muốn thắc mắc hoài-nghi niềm tin của họ vì họ không nhìn thấy cái trống-rỗng và vô thường của cuộc đời. Đó là những người tin vào một trật-tự có sẵn (1). Nhưng còn hạng tưởng

---

(1) « *Nhà nhân-bản triệt để đặc biệt là bạn của công chức. Nhà nhân bản khuynh tả chỉ lo lắng giữ gìn những giá trị nhân loại ; ông không vào đảng phái nào, vì không muốn phản bội nhân loại, nhưng có thiện cảm với người nghèo khó. Đó là một người góa có mắt đẹp và lúc nào cũng dướm nước mắt : ông khóc trong những ngày kỷ-niệm... Nhà văn cộng sản cũng yêu con người từ kế hoạch ngũ niên lần thứ hai, ông hành hạ con người vì yêu thương nó...*

Nhà nhân bản công giáo, người em út đến sau, nói về con người với một dáng điệu lạ lùng. Cuộc đời một người phụ bếp tận ở Luân-Đôn, một người đàn bà đóng đinh giầy khiêm tốn biết bao, và đẹp như một chuyện tiên. Ông đã chọn nhân bản của các thiên thần ; ông viết để làm gương cho các thiên thần, những tiểu thuyết dài và buồn, thường được giải thưởng Femina. Đó là những vai trò lớn lao. Còn nhiều khác, hàng đồng : nhà triết học nhân-bản nghiêng mình xuống anh em của mình như một người anh cả có tinh thần trách nhiệm, đó là nhà nhân-bản yêu con người như con người, yêu con người như nó phải là người, là nhà nhân-bản muốn cứu vớt con người với sự ưng thuận của họ hay không có ưng thuận của họ, là người muốn tạo ra những thiên

giả mà Roquentin gọi là « salauds » ; họ là những người sợ suy nghĩ và chỉ muốn an thân để nép mình vào những ý-nghĩa và giá-trị luân-lý, xã-hội có sẵn : tiền bạc, danh vọng, tập truyền, đức hạnh, và họ lên mặt kẻ cả, đạo đức, nhưng thực ra là đóng kịch-trước mặt thiên hạ. Họ tự cho là một địa vị, một tiếng tăm ở cái thành-phố này mà không biết rằng họ chỉ là một thừa-thãi, vô ích. Đó là những vị bô lão, những kẻ chức cao quyền trọng của thị xã Bouville mà Roquentin có thể nhìn ngắm trong những bức tranh ở thư-viện thành phố.

« Tôi nhìn khắp phòng. Đó là một trò hề. Tất cả những người kia ngồi một cách nghiêm chỉnh ; họ ăn. Không, họ không ăn : họ bồi dưỡng sức lực để chu đáo trách nhiệm của họ » (trang 158).

Một khi đã khám phá thấy sự hiện hữu là vô thường, ngẫu nhiên, Roquentin không còn thể tin vào kiến-thức của con người mà thư-viện thành phố xuất hiện như một nơi *ẩn náu* vững chãi, vì gồm chứa tất cả những kiến-thức nhân-loại, chống lại với tính cách tạm thời, ngẫu-nhiên của cuộc sống. Roquentin không thể còn là người tự học (l'autodidacte) chàng gặp trong thư-viện. Người này tin vào sự bất biến của những định-luật khoa-học chi-phối vũ-trụ vật-chất, và những định-luật nhân-văn chi phối đời sống con người. Mọi cái có thể thay đổi, có thể xảy ra và không xảy ra. Hiện hữu ngẫu nhiên, vô thường ném ta vào một vũ-trụ như đêm tối không ánh đèn chỉ dẫn, phải lần mò mà đi trong lo lắng. Cuộc đời người là một số phận lầm than vì bị bao bọc một không gian đối nghịch, một hiện hữu dường như dầy đặc, thừa thãi, hay dường như trống rỗng, vô nghĩa. Ta không hiểu được đời, đời không hiểu được ta : cả hai có ở đấy, là như thế ! Một cách ngẫu nhiên, phi lý.

---

thoại mới và bằng lòng những thần thoại cũ, là người yêu cái chết trong con người hay yêu sự sống trong con người, nhà nhân bản vui vẻ, bao giờ cũng có tiếng để cười, nhà nhân bản buồn sầu mà người ta có thể gặp những đêm canh thức người chết. Tất cả họ đều ghét nhau : đĩ nhiên là với tư cách cá nhân — chứ không phải với tư cách người với người ! » (trang 166).

Ils se haïssent tous entre eux : en tant qu'individus, naturellement — pas en tant qu'hommes.

Quan-niệm thứ ba : VẮNG BÓNG CON NGƯỜI

Gần đây, từ 1950, một nhóm tiểu thuyết gia trẻ hơn, vẫn còn chịu ảnh hưởng những thiên tài như Kafka, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Virgina Woolf, Joyce ; nhưng lại nhìn con người và cuộc đời trong một viễn tượng khác.

Với những nhà văn này mà tôi đã giới thiệu sơ qua chỗ khác (1) cuộc đời của con người như là *chưa* thành hình, chưa được cấu tạo, chưa mặc những ý nghĩa nhân loại (tâm lý, triết lý). Con người trong hai quan-niệm kia, dù sao cũng sống trong những *tương quan nhân-loại* nhất định, là nguồn gốc hạnh phúc hay bi kịch, đề tài khai thác của tiểu-thuyết.

Tóm lại, trong quan-niệm của nhóm nhà văn « đợt sóng mới » như Alain-Robbe-Grillet, S. Beckett, J. Cayrol, Nathalie, Sarraute, Marguerite Duras, con người như *chưa* thành hình, chưa có những tiếp xúc với người khác và sự vật để dệt cho những tương giao đó một nội dung phong phú phức tạp bằng ý nghĩa tâm lý, triết lý, tình tự. Con người chưa chìm đắm trong tương giao nhân loại như còn đang *đi tới* nhân loại. Do đó không có phân tách tâm lý, triết lý, hay lịch sử. Không phải là tiểu thuyết *loại bỏ* những thực tại đó, nhưng là *chưa đi tới* cái phong phú của chúng mà thôi. Cho nên cái mà những nhà văn mới này mô tả là cái gì qua đi *trước* khi tiểu thuyết cổ điển bắt đầu, trước khi có nhân vật, câu chuyện.

Con người đang hình thành, còn ở một thế giới tiền nhân loại và tiểu thuyết hiện thực con người đó cũng là đang hình thành như một thứ tiền tiểu thuyết (pré-roman). Nếu hiểu tiểu thuyết như một mô tả những cuộc đời con người chìm đắm trong tương giao nhân-loại phức tạp, thì tiểu thuyết của nhóm nhà văn mới trên không phải là tiểu thuyết, nhưng là tiền tiểu thuyết. Tiểu thuyết theo quan điểm cũ bắt đầu khi tiểu thuyết theo quan điểm mới chấm dứt.

Có thể nói rằng có một sự thay đổi triệt để về ý hướng sáng tác nơi các nhà văn nhóm này. Họ lớn lên trong những tuyệt vọng của

---

(1) *Bài « Tiểu thuyết mới » trong văn-chương Pháp hiện đại. Thế-kỷ 20, Số 6.*

những mơ ước sau chiến tranh. Họ không còn những băn khoăn lo lắng về số phận con người, như các nhà văn trong quan-niệm thứ hai. Hay nói cho đúng những lo lắng đó triệt để hơn ở chỗ họ chán nản không còn muốn đặt vấn đề tra hỏi về ý nghĩa cuộc đời. Trước những đảo lộn lớn lao về chính trị, xã hội, ý thức hệ, các nhà văn triết lý (quan niệm II) đã thắc mắc tra hỏi về ý nghĩa cuộc đời, số phận con người ở đời. Ngày nay, nhóm nhà văn trẻ không còn muốn tra hỏi vì lẽ họ cho rằng tra hỏi cũng chẳng giải quyết được gì. Cuộc đời là hữu lý hay phi lý cũng thế thôi, Cho nên họ không bi quan cũng không lạc quan. Theo họ, cuộc đời là « có đấy » trước khi có ý nghĩa Cuộc đời không có nghĩa cũng không vô nghĩa. Nó có, thế thôi, đó là điều lạ lùng. Và bỗng nhiên sự hiển nhiên đó đập vào trí ta bằng một sức mạnh mà ta không thể chống trả được.

> «...Chung quanh ta, các sự vật có đấy bất chấp những tình từ linh-động hay quen thuộc. Bề mặt của chúng rõ ràng, nhẵn nhụi và còn nguyên vẹn, nhưng không phải chói lọi, mờ đục hay trong sáng...»

« Vậy thay vào vũ trụ những « ý nghĩa » (tâm lý, xã hội, chức vụ) cần thử xây dựng một vũ trụ vững chãi hơn, trực tiếp hơn. Trước hết, chính sự hiện diện này vượt khỏi mọi lý-thuyết giải thích nhằm ghép chúng vào trong một hệ thống tham khảo nào đó hoặc là tình cảm, xã hội học, tâm phân học, siêu hình học hay gì khác.

« Trong vũ trụ tiểu thuyết tương lai, các cử chỉ và đồ vật sẽ *có đấy* trước khi trở thành ' một cái gì ». Và sau đó vẫn còn đấy, cứng rắn, bất biến, hiện diện mãi mãi và bất chấp ý nghĩa riêng tư đang cố gắng giản lược chúng một cách vô hiệu quả vào vai trò dụng cụ tạm thời giữa một quá khứ bất thành và một tương lai vô định. « Alain Robbe-Grillet).

Trong chủ đích đó, họ không muốn nói tới con người như một thực tại phong phú về ý nghĩ, tình cảm, nhưng là nói tới con người chưa *thành* người, còn ở giai đoạn chưa ý thức được mình, chưa có một bản ngã, con người còn chìm đắm, hòa vào thế giới sự vật chung quanh. Cho nên có thể nói : vũ trụ tiểu thuyết của họ là một vũ trụ vắng bóng người, hay chưa có con người với những khuôn mặt rõ rệt, những thái độ chứa đựng những ý nghĩa nhất định.

Vì thế, tiểu thuyết của họ không có nhân vật nếu hiểu nhân vật như là những con người sống trong những ý nghĩa tâm lý, xã hội, triết lý. Nhân vật ở đây chỉ là một cái tên vô danh, như K. hay người lính, không chỉ thị một cá-thể nào, một tính tình hay một đam mê nào. Người đọc không biết gì hết về tâm tình của người chồng ghen trong « La Jalousie » của Alain Robbe-Grillet, vì không bao giờ thấy mặt người chồng ; ông chỉ là một cái nhìn vô hình. Tác giả không cho ta đứng trước một người ghen, nhưng là đứng trước một *hoàn cảnh* ghen. Hay người lính trong « Dans le Labyrinthe » cũng vậy. Anh nghĩ gì, muốn gì, dự định gì, người đọc không bao giờ biết được.

Như thế, không thể tìm tâm lý, hình ảnh xã hội hay ý nghĩ triết lý trong tiểu thuyết vì nhân vật chưa tới ý thức, chưa có khuôn mặt người. Cho nên người đọc không còn thấy những rung động tâm tình (quan niệm I) hay thắc mắc *triết lý* (quan-niệm II) bằng một thứ thông cảm với những nhân vật sống động, nhưng chỉ còn thấy một thế giới hầu như tiền-nhân loại (pré-humain) mà người đọc có thể chứng kiến nó hoặc chỉ là như thế (tiểu thuyết của Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute (1), hoặc nó đang đi tới chỗ Nhân-loại. (Jean Cayrol, Michel Butor).

Ví dụ nhiều tiểu thuyết cũ thường bắt đầu bằng tương quan gia đình. Trái lại với Jean Cayrol chẳng hạn, gia đình là đích cuối cùng đi tới của tiểu thuyết. Ở khởi điểm, rất xa gia đình, những tương giao nhân loại, con người ở trong một không gian vắng bóng người, thiếu hẳn những cảm thông nhân loại, như ở trong một buồng ngủ khách sạn. Buồng ngủ khách sạn ở một thành phố xa là một nơi tuy yên thân, nhưng lại hoàn toàn cô lập. Dần dần những tương giao nhân loại kết thành từ những hình thức vô ngã đến những hình thức thân mật : làm quen với phố xá, cửa hiệu, tiệm ăn, quán nước, rạp chiếu bóng, rồi những gia đình, lúc đó một Tình bạn, một Tình yêu mới nối dậy mở đầu cho những biểu lộ tâm lý, triết lý. Nhưng tiểu thuyết cũng kết thúc ở đó.

---

(1) *Xem bài « Thời ngờ vực », tiểu thuyết của N. Sarraute.. Xem phần phụ-lục : Bách-Khoa số 111.*

Trong chuyện « Espace d'une nuit » của Jean Cayrol, tác giả là một người đi đêm tối qua những cánh đồng làng xóm để gặp lại người cha, nhưng khi tới nơi, người cha đã chết. Trong tiểu thuyết cũ, câu chuyện bắt đầu từ cái chết đó, hoặc là tác giả sẽ ngược lại dĩ vãng để tìm hiểu những nguyên nhân của cái chết, hoặc là hướng về tương lai để trình bầy những hậu quả của nó. Nhưng với Cayrol, câu chuyện đến cái chết là hết, trong khi với tiểu thuyết cũ, mới là khởi điểm củanhững phân tách tâm lý xã hội. của Tình tự, kỷ-niệm, chi tiết ly kỳ bí mật. Chủ đích ở đây là mô tả kinh nghiệm về sự *đi tới* cái gì nhân loại của người (biểu lộ bằng cái chết của người cha) qua đêm tối cánh đồng, làng xóm, nghĩa là qua một không gian có những con đường giao nhau không biết đi về đâu, xuất hiện như một thử thách trong một cuộc hành trình tiến về chỗ *có người*, chỗ tiếp xúc với nhân loại.

Từ quan niệm đó, đã hẳn là tiểu thuyết không còn chú trọng đến nhân vật hay câu c huyện, vì *chưa* có nhân vật, câu chuyện thực sự ; nhưng chỉ nhấn mạnh vào sự tiếp xúc với một thế giới đồ vật, cuộc đời chưa mặc những ý nghĩ nhân loại (asignifiant). Với một không gian trung lập (espace neutre) sơ khai mà đối tượng điển hình được các nhà văn mới yêu thích là bãi cát biển rất xưa cũ, đồng thời cũng như mới nguyên vẹn. Cái bãi cát rộng bát ngát không cây cối, nhà cửa, đều đặn phẳng lỳ, im lìm, chạy đến chân trời, sát với biển.

Tiểu thuyết mới bao hàm quan niệm nhằm mô tả một cuộc đời mà con người chưa phải là người, còn đang hình thành, và thế giới bên ngoài chưa phải *cho* con người.

☆

Sự hình thành con người trong :

« Khoảng một đêm »

Của JEAN CAYROL

Có thể coi cuộc đời như một hành trình. Hành trình tìm kiếm một chỗ ở. Hoặc chưa có, còn đang tìm, hoặc đã có rồi, nhưng vừa phải rời, để đi tìm một chỗ ở khác. Đó là những chuyến đi, không

phải những chuyến đi đi lại lại trên những đường đã quen thuộc, và trong những vùng đã biết ; nhưng là những chuyến đi phiêu lưu trên những chặng đường không biết trước vì những gì sẽ xảy ra đều đột ngột, bất ngờ như những phép lạ. Sự gặp gỡ bao giờ cũng sẽ là tình cờ vì người xa cảnh lạ... Đời là cuộc phiêu lưu — nhưng không phải giang hồ — lang thang đây đó vô định — vì chuyến đi nhằm một hướng và có một chủ đích. Cho nên phiêu lưu không phải ở cứu cánh mà chỉ ở phương tiện — nghĩa là trên đường đi mà thôi.

Cái hướng đi tới của hành-trình là một chỗ trú ngụ. Chỗ trú ngụ có thể là quán trọ gia đình, làng mạc, thành phố ; nói tóm lại, là chỗ có tương-giao giữa người với người, có thân mật yêu thương, có an nghỉ, che chở.

Hình ảnh của hành-trình là những con đường, phố xá, cánh đồng, khu rừng.

Cuộc đời như một nhịp hai : đi và dừng, vận chuyển và an nghỉ. Tình cảm của người đang đi là mong chóng tới chỗ trú ngụ. Tình cảm của người đang trú ngụ là chờ đợi người đi sắp tới nơi để *xum họp*. Chỉ ở những chỗ có trú ngụ mới có xum họp, tương-giao xã-hội. Và do đó, có sự *công nhận* : tôi không phải là một ai, nhưng là một người có tên tuổi, được người khác biết ; tôi là một nhân vật, có một địa vị nhất định trong những liên hệ nhất định. Chỗ trú ngụ là thế giới con người với những tương-quan đã cấu tạo, là nơi tiếp nhân xử thế. Do đó có những thái độ, nghĩa là có tâm lý, luân lý, triết lý, tôn giáo, văn nghệ. Trong thế giới của những tương-giao nhân-loại, văn-nghệ là một cách *biểu-lộ*, hay là một *lời gửi*. Hoặc là nhằm thể hiện cuộc sống đó, hoặc là hướng nó tới một chiều đi lên mới... Đằng nào cũng vẫn là mô tả tâm lý, trình bày đạo đức, hoặc phân tách triết lý.

Như thế, đã hẳn khi còn đang đi tìm, chưa tới chỗ trú ngụ, thì cũng chưa có tương-giao xã-hội. Người trên đường ở vào tình cảnh của một kẻ cô độc, mắt nhìn về phía những mái nhà đàng xa, nơi an nghỉ, trú ngụ, tương giao, chưa được *tham dự* vào sinh hoạt cộng đồng. Người đang còn đi tìm một chỗ trú ngụ hoặc chưa có, hoặc đã có-bây giờ phải rời đổi, đều như xa

lạ, lạc lõng, chưa bắt được những liên lạc với người khác, với cảnh vật mới. Người đi đường chưa được công nhận, vì chỉ là một ai nào đó.

Nếu người chỉ là người thực sự, đầy đủ khi sống thiết yếu với người khác trong những tương-quan tình-cảm, trí-thức, hành-động chứa đựng ý nghĩa tâm lý, đạo lý, thì người còn trên đường *chưa phải* là người, hay nói cho đúng, là người đang trở nên người, đang hình thành và con đường là thời gian của sự hình thành đó.

Cho nên nếu chỗ Trú-ngụ là Tâm-lý, Luân-lý, Triết-lý, là Lịch-sử, Câu chuyện, Nghệ-thuật, tiểu-thuyết, thì cuộc hành-trình là thời kỳ Tiền-sử — Tiền-tiểu-thuyết (Pré-roman) như Roland Barthes, một nhà phê bình văn-học hiện-đại đã nhận định về tiểu thuyết của Jean Cayrol. Không phải là nhà văn gạt bỏ tâm lý, triết-lý, lịch-sử, nhưng chỉ là đi trước chúng.

Do đó, văn-chương, nghệ-thuật không phải chỉ giới-hạn việc thể hiện cuộc đời đã cấu-tạo, biến thành Lịch-sử, theo một thông-lệ cổ-điển, nhưng còn muốn trở về đàng sau, nhằm lãnh-hội cả cuộc đời đang thành hình ở thời kỳ tiền sử — trước khi có những tương-quan nhân-loại phong-phú.

Tiểu-thuyết cũ bắt đầu khi tiền-tiểu-thuyết chấm dứt.

Người ta không còn kể một câu chuyện, vì nó chưa có : và tiền-tiểu-thuyết, chính là một sự *sinh thành*, một sinh thành gắn liền với sự sinh thành của một câu chuyện, một lịch-sử. Nó ngừng lại khi câu chuyện bắt đầu kể.

Tất cả những tiểu-thuyết của Jean Cayrol đều trình bầy một đề tài căn bản : chuyển đi. Nhân vật của Cayrol bao giờ cũng là một người đi, bắt đầu từ im lặng, vô danh để tìm tới chỗ trú ngụ, chỗ có người, có tương-giao nhân-loại, qua những hồi tưởng, kiểm thảo, kinh-nghiệm.

Cuốn « Khoảng một đêm » trình bầy đề tài đó một cách thật rõ rệt.

Trời vừa bắt đầu tối. Một chàng thanh niên xuống ga đi vào một con đường hẹp. Chàng ở tỉnh về quê cũ thăm người cha già. Nhưng đáng lẽ xuống đúng ga vào làng, chàng xuống nhầm một ga trước cách làng mấy cây số. Thế là chàng phải đi bộ mà về làng trong đêm tối, qua một vùng mà chàng không còn nhận ra được, vì đã bỏ quên từ thuở nhỏ.

François tự trách mình đã khờ dại và cảm thấy ngại ngùng phải bước vào một phiêu lưu như vậy. Rồi chàng cũng thấy tiếc Paris, nơi không có đất bùn dính và đế giầy thế này, và nhất là nhớ Juliette, vị hôn thê của chàng. Làm sao không nhớ tiếc chỗ trú ngụ êm đềm là gia đình, thành phố, nơi có thâm mật, ấu yếm, che chở, khi tự nhiên phải rời bỏ, và làm sao không ngại ngùng khi phải dấn thân vào những con đường giao nhau không biết đi về đâu ? François bắt đầu cảm thấy lạc lõng. Cuộc phiêu lưu cũng bắt đầu. Chàng nghe tiếng một bầy trẻ xì xào trong sân nhà bên đường. Chàng gọi to lên để hỏi đường đi Sainte-Veyres. Chúng không biết chàng, đùa nghịch chàng, làm cho chàng khó chịu đến tức giận.

Lần sau, chúng mới tử tế với chàng và chỉ dẫn cho chàng con đường phải đi còn dài bốn cây nữa mới tới làng.

Đây là con đường xuyên qua rừng có những hàng cây thưa, mọc lộn xộn gây một ấn tượng hoang vu đối nghịch mà François không ưa thích chút nào, nhất là về đêm tối, khi gió thổi lay động cành lá hòa điệu với tiếng côn trùng.

Đi được một quãng xa, chàng vẫn không thấy làng mạc gì cả, mà còn có cảm tưởng càng lạc sâu vào rừng. Chàng đâm hoài nghi tự hỏi : về quê nhà làm gì, và để Juliette ở lại một mình ở Paris,

Chàng chợt trông thấy một khối đen hiện trong ánh trăng nhạt mờ, Một cái trại. Nhưng tại sao không có ánh đèn và im lặng thế ! Có người ở không ? Chắc hẳn họ đi ngủ sớm ; nhưng còn chó, gà đâu ? Tại sao chúng không đụng đậy ? Một bóng người xuất hiện và lên tiếng quát : « ai đấy, không nói sẽ bị bắn ». François trả

lời là đi về Sainte-Veyres và bị lạc đường. Bóng đen tức giận, cho François là kẻ gian phi nói dối, vì ở đây làm gì có đường đi Sainte Veyres. Rồi bóng đen nói rất nhiều, kể lể như một người say rượu, những bực tức của hắn. Hình như hắn là một người làm thuê cho chủ trại, và nghi cho François đến rình mò con gái của chủ mà hắn cũng ước muốn. Nhưng hắn cũng là một người tốt, và sau cùng, vui lòng chỉ đường cho François phải quay lại năm trăm thước, rồi lấy con đường bên trái. « Phải cẩn thận ban đêm, vì đường nào cũng giống nhau cả » (trang 34).

Đến ngã tư, François thấy một bảng chỉ dẫn, nhưng không thể đọc được chữ gì, vì hạn rỉ đã ăn mòn hết chữ. Chàng run lạnh trong chiếc áo « blouson » kiểu Mỹ, nặng mà chẳng ấm gì cả. Đang lưỡng lự thì chàng chợt thấy ánh đèn pha. Chắc hẳn một chiếc ô-tô sắp qua đây. François đứng tránh sang một bên chờ đợi, rồi buộc khăn vào cổ tay, chàng ra đứng giữa đường. Xe ngừng lại. Một người đàn bà xuống hỏi chàng : có phải bị thương ? François nói là bị ngã, nhưng không hề gì. Người đàn bà đề nghị đưa về nhà. François lưỡng lự, rồi sau cùng cũng bước lên xe.

Nhà người đàn bà cách đấy hai trăm thước. Về tới nơi, sau những lời giới thiệu với chồng, mẹ, chị v.v... François được tiếp đón như một khách lạ. Chàng có cảm tưởng vừa tìm lại thấy một chỗ trú ngụ, tuy chỉ là tạm thời, và không phải chính thức là « nhà » mình, nhưng hình như nó cũng mang lại cho chàng đầy đủ những hưởng thụ trước của an nghỉ, săn sóc, nơi nhà cha của chàng.

Chàng được tham dự vào những vui buồn, những khó khăn phiền muộn, chia sẻ cùng cái gia đình này mà chàng quen biết chỉ vì tình cờ. Chàng ở đó suốt đêm cho tới gần sáng mới lên đường về làng Sainte Veyres mà bây giờ chàng mới biết là đã đổi tên từ lâu là Chauvigny. Nhưng khi về tới nơi, cha chàng đã chết trên giường. Một người chủ trại nhận ra chàng. Lặng lẽ chàng quấn vải trắng quanh xác chết, và cùng với người chủ trại quen thuộc, đưa cha ra nghĩa-địa. « Trời đẹp như được quyét sạch, mọi đám mây màu xanh nhẹ nhàng như thể hoàn tất ».

François là một người thế nào ? Đọc đến trang cuối cùng của cuốn truyện cũng không biết gì hơn chàng là thanh niên có hôn thê ở Paris, đi xe hỏa về quê thăm cha ở một làng nhỏ. Thế thôi. Tác giả không cho người đọc biết tính tình, địa vị xã hội, những liên quan gia đình của nhân vật. Không có phân tách tâm-lý hay lập-trường đạo-lý gì cả. Nhân vật của Jean Cayrol bao giờ cũng là một người không có lịch-sử, hay đã bỏ quên lịch-sử cuộc đời mình. Bộ ba cuốn truyện đầu tiên : « Je vivrai l'amour des autres » cũng như cuốn « l'Espace d'une nuit » và « le Déménagement » đều trình bày một nhân vật đang đi tìm, hoặc tìm lại một lịch-sử. Họ đang sống, nhưng chỉ cần một di chuyển hay một dọn nhà là họ như bị « lôi » ra khỏi cảnh vực cũ — để bắt đầu lại một sự làm quen với cuộc đời. Ở khởi điểm bắt đầu lại đó, con người thật là nghèo nàn thiếu sót, yếu đuối, trơ trọi, chưa thể thu dụng được sự vật và bắt liên lạc với người khác.

Vừa xuống ga, bước vào những con đường đồng, rừng, François để lại đàng sau cuộc sống mới đây ở thành thị để trở về một cuộc sống khác mà chàng có ý định đi tới. Nhưng cuộc sống cũ kỹ, ở với gia đình cha mẹ già, trong cái làng nhỏ bé, cô quạnh kia như thế nào, chàng đã quên cả, tuy nó sắp sống lại với chàng, và chàng sắp đi vào những tương-quan của nó. Khi chàng về đến nơi, người cha mà chàng muốn gặp lại đã chết. Tác giả không cho biết tại sao chết, và tại sao chàng muốn về thăm cha lại. Người đọc không được chỉ dẫn một chút gì về gia đình chàng : lúc bé, chàng được nuôi nấng săn sóc ra sao, tại sao đi lên tỉnh, và lâu lắm không về ; cha chàng đối xử với chàng thế nào. Đó là một câu chuyện, một bi kịch có thể gói ghém nhiều tình-tự, kỷ-niệm, sự việc mưu chước v. v... và thường là chất liệu của tiểu thuyết. Jean Cayrol đã không kể cho người đọc nghe câu chuyện đó, và tác giả dừng bút khi câu chuyện đó bắt đầu : vì chủ đích của tác giả chỉ là đưa ta tới câu chuyện đó. Tất cả chuyến đi đêm của François có ý nghĩa như một sửa soạn đưa chàng vào cuộc sống mà chàng vừa hồi tưởng lại nhờ những va chạm tiếp xúc với người lạ và cảnh vật trên đường về nhà. Nhất là với cảnh vật trong những chuyến đi đêm mà lại bị lạc giữa rừng. Đêm hư hóa thực tại, san phẳng những giới hạn, biến sự vật thành những

bóng huyền ảo linh động, không còn thể *nhận ra* chúng là gì. Không còn thời gian ; chỉ còn một khoảng trống vô định và vô hạn. Nhất là ở nhà quê, ngoài cánh đồng, trong những khu rừng thưa. « Thôn quê không phải để cho dân thành phố như tôi. Tôi đã quen với phố xá không biến mất trong những thửa ruộng vuông, không trở thành những con đường nhỏ đưa tới những hẻm ngõ cụt. Ở đây, đường giao nhau như thể là tình cờ và tự nhiên hết, không hiểu tại sao ».

Con người bị ném vào một không gian xa lạ, đối nghịch và chuyển đi có nghĩa như một thử thách phải cố gắng để vượt khỏi.

Nhưng chính sự thử thách đó cũng là một luyện tập làm quen lại với con người, cảnh vật. Đi lâu trong đêm cũng sẽ dần dần nhận ra cảnh vật thật là xa lạ, huyền ảo lúc ban đầu.

Từ trống rỗng, đối nghịch, con người đi đêm, càng gần đến đích về sáng, càng *khám phá* lại thực tại, ý nghĩa sự vật, cuộc đời, như một lấp đầy, một phong phú, một quen thuộc. Vừa mới rồi « hình như đối với chàng, từ khi sinh ra, chàng lang thang trên một con đường vô hạn », bây giờ đã khác hẳn, con đường có một ý nghĩa, đưa tới một chỗ trú ngụ, không còn không gian trống rỗng nữa, nhưng có thế giới con người, tương giao nhân loại. Đêm đã qua, ngày trở về, và người đi đường tìm thấy lại cuộc đời, một cuộc đời cũ kỹ mà như mới mẻ. Con người lại bước vào thế giới những thái độ, những ý-nghĩa, nghĩa là vào Bi-kịch hay Hạnh-phúc, để tài vô tận cho văn-học khai-thác.

Một vài nhà văn hiện đại, như Jean Cayrol, không cho rằng có thể nói lên hết cuộc đời là Hạnh phúc hay Bi-kịch kia như những chân lý, thực tại, và một cách khiêm tốn, họ bằng lòng làm công việc sửa soạn đưa tới cuộc đời, tương giao nhân loại. Như thế, tiểu thuyết không còn phải là một nghệ thuật diễn tả cuộc đời nhưng là một sự *sinh thành* một ý nghĩa một thử thách làm quen và làm hòa với cuộc đời.

II.— Kỹ-thuật xây-dựng

Nhà văn có một quan niệm về cuộc đời muốn thể hiện, nhưng *làm cách nào ?* Vấn đề kỹ thuật xây dựng đi liền với quan niệm muốn thể hiện qua nhân vật. Nói cách khác, vì muốn thể hiện cuộc đời, con người như thế nào thì phải dùng một kỹ-thuật diễn-tả tương xứng như thế. Ví dụ : không thể bày tỏ một quan-niệm về cuộc đời phi-lý trong quan-niệm II bằng kỹ-thuật diễn-tả của quan-niệm I. Đó là ý nghĩa câu của Sartre nói : Mọi kỹ-thuật diễn-tả đều đưa về một quan-niệm siêu-hình của tác giả.

Mục đích trong phần này là trình bày những kỹ-thuật diễn-tả song song với những quan-niệm về con người và cuộc đời đã nói ở phần trên.

Có những tác giả xây dựng tiểu thuyết mà không ý thức rõ rệt quan niệm về cuộc đời, và nhất là không ý thức được kỹ-thuật diễn-tả. Nhưng phần nhiều những tác giả bây giờ (đặc biệt ở Âu-Châu) đều ý-thức được công-trình xây-dựng tác-phẩm của mình cả hai bình-diện : quan-niệm và kỹ-thuật.

Văn-chương đến một trình độ tiến bộ nào đó, không thể dừng lại ở một thái độ *tự nhiên* để tiến sang một thái-độ phản-tỉnh (réflexive), nghĩa là muốn ý-thức, suy-nghĩ về sự có thể có văn-chương, hay căn-bản của nó. Cũng như triết-lý đến một trình-độ cao, không thể bằng lòng những thái-độ tự-nhiên bao hàm những ý nghĩa triết lý, nhưng là một phản-tỉnh, tự giác, để nhận-định về chính sự nhận-thức triết-lý : *Có thể* triết-lý được không, và, đâu là nền-tảng chân-lý của những thái-độ tự-nhiên bao-hàm triết-lý ?

Nói một cách cụ thể, bây giờ không thể sáng tác hay, sâu, nếu chỉ do một ý muốn đơn giản : Tôi muốn viết tiểu thuyết, vậy tôi có thể viết !

Sự tiến bộ chỉ có thể thực hiện bằng ý chí phủ nhận, và ý chí phủ nhận chỉ có thể có được, nhờ *ý-thức*. Vì thế càng đi sau, người ta càng phải ý thức được sâu xa hơn mới có thể phủ-nhận. Thiên-

tài chỉ là những trường hợp đặc biệt và rất hiếm hoi. Và như thế, tôi nghĩ rằng, một nhà văn bây giờ không sống nhiều và không đọc nhiều, vì đọc là sống những kinh-nghiệm của người khác, không thể có tác-phẩm vươn tới sự trưởng-thành của ý-thức về cuộc đời của con người hiện-đại.

☆

Quan-niệm I.— TIỂU-THUYẾT LÀ MỘT QUANG-CẢNH

Tiểu-thuyết của nhóm trong quan-niệm I phân chia ở trên đều nhằm mô-tả tâm-lý, phong-tục, xã-hội ; nói cách khác, nhằm trình bày một *tính-tình*, một mẫu người, hay một *tình cảnh*. Ví dụ : trình bày mẫu người hà tiện, mẫu người phiêu-lưu, mẫu người ghen, hay một tình-cảnh của kẻ góa-bụa, của dân ngoại ô nghèo khổ của gia-đình phong-kiến, xã-hội thượng-lưu v.v...

Tiểu thuyết là một *quang-cảnh* mà nhà văn dàn cảnh dựng lên cho khán giả là độc giả xem. Người đọc và người viết, đều đứng *ngoài*, đứng trước quang-cảnh để ngắm nhìn, nghĩa là *khác*, không phải là nhân vật, cuộc đời mô-tả trong truyện. Dĩ nhiên, người đọc có thể thông-cảm *với* những nhân-vật (hoặc là ghét hoặc là yêu), nhưng thông-cảm mà vẫn không *từ chối* vị trí của mình. Tôi đọc một mô-tả cảnh người con gái bị phụ bạc về tình, tôi có thể thương hại và xót xa, khóc lóc với người đó, nhưng tôi vẫn là tôi, không phải *là* người con gái đó ; nghĩa là đó chỉ là một « trường hợp » đã xảy ra, không liên hệ đến đời tôi, vì đã rõ, tôi không phải ở trong tình cảnh của người con gái đó. Cho nên, nét đặc điểm của tiểu thuyết nhóm I là bao giờ cũng có một *quãng cách* giữa tác-giả, người đọc và nhân-vật, tình cảnh mô tả trong truyện, *dù* tác-giả, độc giả có đồng hóa với nhân-vật, tình cảnh để tìm hiểu hay thông cảm.

Vậy phải xác định *quan điểm* từ đó mà tác-giả, độc giả đứng để nhìn nhân vật, tình cảnh như một khách bàng quan.

— *Nhìn đồng hóa*, nghĩa là đứng vào bên trong lòng của nhân vật để tìm hiểu những ý nghĩ, cảm xúc thầm kín của nhân vật. Ở đây, tác giả có thể chọn một nhân vật chính để tự thuật và các nhân vật phụ đều được nhìn và hiểu *theo* quan điểm của nhân vật chính đó. Như thế nhân vật chính không bị các nhân vật phụ nhìn, và chỉ các nhân vật phụ bị nhân vật chính nhìn, tuy tất cả đều *bị tác giả nhìn*. Đứng vào vị trí này, tác giả có thể để cho nhân vật chính tự xưng « tôi » và tự thuật những ý nghĩ hay cảm tưởng của mình. Như trong chuyện « Chồng con tôi » của Duy-Lam (Văn-hóa Ngày nay, tập I) chẳng hạn. Ta hãy nghe nhân vật chính kể :

> « Tôi vùng đứng dậy, nhìn khuôn mặt không lộ vẻ cảm động của người nữ khán hộ, tôi biết, dù có van xin tha thiết, cũng không ích gì ».

Và những nhân vật khác trong truyện đều được xuất hiện dưới mắt chúng ta qua cái nhìn của người đàn bà đau khổ đó. Đây là đoạn nàng tả về con nàng :

> « Trông mắt con tôi có vẻ hối hận khi nói đến chuyện này, tôi cảm động. Nó lại gần tôi và ngồi bên cạnh. Đôi mắt mầu nâu xẫm của nó sáng long lanh giống hệt đôi mắt chồng tôi, nhìn thẳng vào mặt tôi. Con tôi như thấy rõ trong mắt tôi sự âu yếm và tha thứ ».

Hay là đoạn nàng kể về chồng nàng :

> « Sau mỗi lần chồng tôi nói chuyện như vậy, chồng tôi ngồi yên nghĩ ngợi rất lâu. Có ai quấy rối, chồng tôi dễ dãi mỉm cười, không mắng gắt gì cả. Chồng tôi như lạc vào một thế giới khác không liên lạc gì với thế giới sống này ».

Rồi đến lượt người bạn tốt bụng của nàng cũng chỉ hiện ra dưới mắt ta qua cái nhìn đau đớn và rối loạn của nàng :

> « Quay đầu lại, tôi thấy hai người đàn bà mặc toàn đồ đen đứng cạnh tôi. Dù trong lúc mà nỗi tuyệt vọng đã khiến tôi gần như mất lương tri, tâm hồn tôi cũng xúc động khi tôi nhìn đến khuôn mặt long lanh của bà tôi linh-cảm hình như bà đã hiểu hết ».

Người ta còn có thể tìm được nhiều ví dụ khác để chứng minh cho lối viết chuyện ở ngôi thứ nhất này :

« Bữa trưa nào xuống trạm ô-tô-buýt ở xóm Máy Đá, tôi cũng thấy anh Hùng đứng sẵn trên lề cỏ mà đợi tôi.

Trời nắng chan chan, vậy mà hễ thấy dạng tôi là mặt anh sung sướng và tươi như nhìn thấy trăng lên.

Nếu tôi không kể rõ những điều sau đây thì khó hiểu sự si mê tôi của Hùng lắm . . . »

(Bình-nguyên-Lộc, trong Ba-sao giữa giới)

2) *Nhìn đứng gần* là đứng *ở ngoài* mà nhìn nhân vật, nhưng là đứng gần, nghĩa là ở một vị-trí ưu đãi của một người quen biết lâu dài thân thiết với nhân vật do đó có thể hiểu sâu xa nhân vật hơn người ngoài, tuy nhiên vẫn là người *khác*, không phải đồng hóa vào chính nhân vật.

Phần nhiều các nhà tiểu thuyết Việt-nam như nhóm Tự-lực Văn-đoàn thường theo quan-điểm này:

Trong truyện dài « Con đường sáng », lúc tả lại một buổi tiễn đưa ở nhà ga, Hoàng-Đạo đã đứng gần tâm-hồn của Duy như một người thân-thiết để biết được Duy đã thực sự nghĩ như thế nào, tuy bên ngoài chàng có những cử chỉ và bộ mặt khác hẳn :

« ...Duy nói dối không phải vì sợ ngượng với Nga, chàng có thể giở mặt với Nga nhưng không được nếu trước sau chàng vẫn khách sáo với Nga cũng như với mọi người khác... ».

Rồi vì là người kể chuyện và thân với mọi nhân vật, Hoàng-Đạo cũng biết ngay là Nga đã nghĩ gì lúc đó ở bên cạnh Duy :

« Nga cũng hiểu rằng Duy có ý muốn đuổi mình. Nàng không yêu Duy, nàng về ở với Duy vì Duy là một người tình-nhân dễ chịu, giàu có và tính hào-phóng ».

Trong gần hết cuốn truyện dài hơn hai trăm trang, Hoàng-Đạo thường « nhìn gần » Duy ; tác giả cũng nhìn và hiểu cuộc đời như Duy nhìn và hiểu, và nói lên những gì Duy cảm thấy trong khi chàng đang sống một cuộc đời trụy lạc :

« Chàng lại thấy sinh ra nghi ngờ cái nhẽ phải của cuộc đời, chàng không thấy cuộc đời có ý nghĩa gì hết, và tự nhủ thầm rằng : có lẽ cuộc đời chỉ có nghĩa lý đối với những người không nghĩ đến nghĩa lý cuộc đời bao giờ ».

Hay trong một lúc khác :

« Chàng còn mơ màng chưa biết rõ lối sống ấy sẽ phải thế nào, nhưng chàng đã tìm thấy một vài ý tưởng chính soi sáng con đường chàng sẽ đi ».

Đôi lúc tác giả bỏ rơi Duy để nhìn sâu vào tâm hồn của Thơ mà tác giả cũng quen biết và nói lên nỗi vui mong manh. mơ hồ mà nàng cảm thấy trong một buổi sáng đẹp :

« Thơ thấy trong lòng êm ả. Nàng ngồi têm trầu, nhưng mắt vẫn nhìn ra ngoài cửa sổ. Qua kẽ lá tường vi thưa thớt, Thơ đưa mắt theo một đám mây trắng lững thững trôi lên vòm trời màu nguyệt bạch. Nàng cảm thấy tâm hồn nàng nhẹ nhàng như làn mây ; một nỗi vui không cớ rõ rung động trong lòng, khiến nàng xao xuyến muốn nhẩy múa hay cất tiếng hát vang

Hay trong đoạn cuối, khi Duy bỏ Thơ để lại quay về thành thị, Thơ đã nghĩ :

«... Ngay từ buổi đầu gặp nhau, nàng đã tin ở tình yêu của Duy như ở một sự bất di dịch. Thơ chỉ buồn rầu nghĩ rằng đã yêu nhau, Duy còn giấu nàng những uẩn khúc troog lòng. Nàng thấy ngỏ cho người yêu biết cả tư tưởng, tình tình của mình là một việc dễ dãi, và Duy có thể nhìn vào tâm hồn của nàng như đọc một trang sách đương mở rộng ».

Và cứ thế, những cảm nghĩ của các nhân vật phụ khác trong tác phẩm cũng được Hoàng-Đạo thấu hiểu và viết ra. Ví-dụ :

« Kính nghĩ đến cuộc vui đêm hôm qua, mỉm cười. Trước mắt kính bỗng hiện ra hết cả sự huyên náo của tiệc rượu ở nhà tình ».

Hay :

« Tình thấy mình mệt mỏi, tiếc đã nhận lời đi thăm dồn điền của Duy : « Giá ta ở nhà ngủ thì hơn ! »

Ngoài việc đứng gần, đứng đàng sau tâm hồn các nhân vật để dự đoán, trông rõ những ý nghĩ của họ, đôi khi tác giả còn xen vào những lời giải thích nữa. Ví dụ :

« Trạch nói đến việc đập lúa, chẳng qua là để nhắc đến Nứa, hắn có ngờ đâu rằng lòng Duy đã thay đổi hẳn rồi ».

Hơn nữa, những nhân vật xuất hiện trước mắt ta qua lối tả *khách quan* của tác giả là người ngoài, chứ không phải qua cái nhìn của Duy là nhân vật chính, hay của một nhân vật nào khác như trong lối nhìn đồng hóa. Ta hãy xem tác giả tả Kính, một người bạn chơi bời của Duy :

« Kính vừa nói vừa xoa tay nhìn vào trong cổng đồn điền. Dáng người cao và dẫy đà, nước da ngăm ngăm đen, trông Kính ra vẻ rắn rỏi đáng yêu, nếu bộ râu mép cắt ngắn không vẽ lên mặt chàng một vệt đen trơ tráo và sỗ sượng ».

(Hoàng-Đạo, trong Con đường sáng)

Phần nhiều những tiểu thuyết dài của nhóm Tự-lực Văn-đoàn đều có lối nhìn này cả. Tuy là một người kể chuyện đứng ở ngoài, các nhà văn ấy vẫn như đứng đàng sau, bên cạnh tất cả các nhân vật để hiểu một cách rõ ràng và tỉ mỉ những nguyên nhân, lý-do, hành-động và tất cả tư-tưởng cùng ý nghĩ của nhân vật trong tác-phẩm. Nhất-Linh viết :

« Thấy Dũng bất gặp mình đương nhìn trộm, Loan vội nhắm mắt lại làm như ngủ, song biết là Dũng đã trông thấy rồi, nàng lại vội mở mắt ra rồi qua những ngọn lá cỏ rung động trước gió, hai người yên lặng nhìn nhau.

.

Dũng toan mỉm cười với Loan vì trông vẻ mặt Loan, chàng đoán Loan cũng sắp mỉm cười đáp lại chàng. Nhưng sợ lộ quá, Dũng với một lá cỏ mím môi nhấm ngọn lá ».

(Nhất-Linh trong Đôi Bạn)

Trong « Nửa chừng xuân ». Khái-Hưng cũng theo lối nhìn này để mô tả. Ông đã dùng chữ « cô » để chỉ Mai chứng tỏ rằng ông chỉ là một kẻ bàng quan thuật lại câu chuyện. Thế nhưng ông lại biết được trong trí óc Mai đang nghĩ gì. Ta hãy xem Khái-Hưng viết

« ...Mai trông thấy rõ ràng con đường mà ông phán định tâm hay là không chủ ý, muốn đưa hai chị em cô đi qua. Theo tưởng tượng của cô thì con đường ấy bao giờ cũng chỉ tới một cái đích chắc chắn, suốt đời làm nô lệ ».

Rồi thỉnh thoảng Khái-Hưng lại giải thích thêm cho rõ ràng :

« ...Nhưng đối với tuổi thiếu niên chứa chan hy vọng, lại thêm có sức tưởng tượng rất dễ dàng, thì con đường tương lai chỉ là một con đường trong vườn hoa tươi thắm dưới ánh sáng trong trẻo trời xuân. Nên cái vui bao giờ cũng thắng nổi cái buồn ».

3) *Nhìn đứng xa.*— Đây là quan-điểm của nhiều nhà văn tả chân. Nhìn đứng xa nghĩa là tác giả tả lại một chuyện gì một cách hoàn toàn khách quan. Trong lối nhìn này, người viết chuyện không thêm lời giải thích hay nói lên những cảm nghĩ của từng nhân vật mà chỉ tả lại những cử chỉ, hành động của các nhân vật một cách vô tư như thể nhìn từ đàng xa. Bởi vì đôi khi chỉ tả những cử chỉ mà thôi cũng đủ nói lên được biết bao ý nghĩa. Đây là một ví dụ trong truyện ngắn « Thằng ăn cắp » của Nguyễn-Công-Hoan :

« Một hôm nó vơ vẩn giữa đám bán hàng rong.

Thấy nó, bà hàng rau đứng dậy quẩy gánh lên vai đi chỗ khác. Bà hàng thịt sờ lại ruột tượng. Bà hàng bún riêu nắn lại túi tiền. Bà hàng lê bấm cô hàng bánh đúc. Chị bán bánh rán sốt đưa mắt cho bác bán khoai.

Họ thì thào : « Thằng ăn cắp ! »

Nó ngồi sán vào cô hàng bánh đúc. Nó chìa tay ra xin một miếng. Cô hàng ôm khư khư lấy mẹt vào lòng, xua lấy xua để « Chưa bán mở hàng đấy ! Khỉ ạ ! »

Nó lại lê dịch sang kề nồi bún riêu.

— Lạy bà, con ăn mày bà một bát.

— Mỗi bát mấy đồng xu của người ta đấy ! Thôi đi ! Dơ !

Nó lại mó vào củ khoai, tủm tỉm cười. Bà ấy vội hất tay nó và mắng :

« Bà thì tát cho một cái bây giờ ! Đừng láo ! »

Chỉ với những cử chỉ của các bà bán hàng rong trên đây, ta hiểu một cách rõ ràng thái độ của những người này đối với thằng ăn cắp mà không cần tác giả thêm lời nào để giảng giải. Rồi đến khi thằng ăn cắp ăn quịt một bát bún riêu và chạy trốn để bị hàng chục người đuổi theo và bắt được, chỉ bằng những câu ngắn ghi lại những gì đã nghe thấy, tác giả làm chúng ta như thấy trước mắt cảnh huyên náo lúc bấy giờ và thân phận của một thằng ăn cắp ! :

« Rồi nghĩ thế nào, nó đứng dậy, tay nó đếm xu trong túi, nói với bà hàng bún riêu :

— Bà bán cho cháu một bát.

— Mày có tiền không ?

Nó gật đầu mạnh bạo rồi dắc chí, nó lắc túi, Bà ấy múc cho nó một bát đầy. Nó ăn. Phù, phù ! Nóng ! Xuýt xoạt ! Cay ! Ngon quá ! Ngon quá !... Ăn xong bát bún, thằng ăn cắp cắp đít chạy.

— ...Ối ông đội xếp ơi ! Thằng ăn cắp ! Anh đuổi hộ tôi ! Bọn bán hàng nhốn nháo, chạy tứ tung. Quãng gánh vướng, người ngã, hàng đổ, bát vỡ.

« Bắt lấy nó ! »

Nó bị hàng chục người đuổi... sau người ta bắt được nó...

Ức ! Một cái đá vào mạng mỡ... Hự ! một cái tống vào ngực... Huỵch ! huỵch ! Bốp ! bốp !... A-lê, lên Cầm !... Nó mềm như sợi bún, không dậy được...

Đến đoạn tả người đàn bà bị mất cắp, bà hàng bún riêu, chỉ với vài dòng linh hoạt, Nguyễn-công-Hoan làm cho ta thấy ngay cái cảnh ngộ nghĩnh xảy ra và không cần phân tích tâm lý, ta cũng thấy ngay được tâm hồn của bà ta :

« Còn « sự chủ » thì « áo lấm, khăn sổ, tóc rũ » chạy « lạch bạch như con vịt » còn ở mãi phía sau... Đến khi tới gần, người ta xúm lại hỏi :

...« Bà mất gì ? »

Bà cố trả lời, nói rời rạc như người sắp tắt hơi :

— « Nó ăn... của tôi... hai xu... bún riêu... rồi... nó... quỵt... nó chạy ! »

(Nguyễn-công-Hoan trong « Thằng ăn cắp — Kép Tư Bền)

Ví dụ trên chứng minh rằng không cần phải đào sâu vào tâm hồn của các nhân vật, với lối nhìn từ bên ngoài khách quan, tác giả một cuốn tiểu thuyết cũng có thể viết thật hay và những cử chỉ cùng hành động bên ngoài mà tác giả mô tả một cách khách quan đó đôi khi làm cho độc giả hiểu được tâm hồn của nhân vật còn sâu sắc hơn là những lời kể lể, phân tích tâm lý dài dòng như trường hợp bà hàng bán bún riêu trên chẳng hạn.

Thiết tưởng các tiểu thuyết trong quan niệm I đều được trình bầy từ ba quan điểm nhìn trên. Dù khác nhau về quan điểm nhìn (đồng bóa, gần, xa), tất cả đều giống nhau ở chỗ : công nhận tác giả *khác* nhân vật, vì dù có đồng bóa với nhân vật, thì chỉ là để *hiểu*, chứ không phải *là* chính nhân vật, cho nên nhân vật trong cả ba quan điểm đều cùng chung một tình cảnh là *Bị nhìn* : nhân vật sống, cảm nghĩ, ăn nói, cử động, nhưng sống như nhân vật, nghĩa là bị người khác (tác giả, độc giả) nhìn, quan sát, còn chính mình không *biết* mình là nhân vật, không *ý thức*, phản tỉnh được những động tác của mình. Do đó, nhân vật là một sáng tạo của tác giả : tùy như tác giả muốn thế nào thì nhân vật được dựng lên như thế. Chính vì tác giả tự coi là người sáng tạo nhân vật, nghĩa là một nhân vật khác mình, thuộc về mình, nên tác giả tự cho có quyền tìm hiểu nhân vật về mọi phương diện, nghĩa là có thể đứng ở nhiều quan điểm khác nhau để nhìn nhân vật. Lý do là vì sự lựa chọn đứng ở *một* quan điểm sẽ làm cho sự tìm hiểu trở thành nghèo nàn, kém sâu xa và linh động vì nhìn từ *bên ngoài*, sẽ không hiểu được những lý do tình tự bên trong, và nhìn từ bên trong, sẽ không thấy được những nét xuất lộ bên ngoài.

Chính vì thế mà đang nhìn bên ngoài, tác giả thường bị cám dỗ và tự cho mình có quyền nhẩy vào bên trong tâm-hồn nhân vật để tìm hiểu những lý do, ý-định, cảm nghĩ thầm kín không bộc lộ ra ngoài.

Một cách cụ thể, người đọc đang nghe nhân vật tự thuật, nhưng thỉnh thoảng lại thấy xen vào một tiếng nói khác để nhận xét, phán đoán. Tiếng nói đó của tác giả có chính đáng không ?

Ví dụ viết : Tôi say và thấy phố xá rung rinh nghiêng đổ.
Tôi *nhìn* người say rượu thấy phố xá nghiêng đổ.

Trong trường hợp thứ nhất, tác giả lấy thái độ của nhân vật và nói lên điều mình thấy. Trong trường hợp thứ hai, tác giả lấy thái độ khách quan, đứng cách xa nhân vật để nhìn và mô tả. Nhưng làm sao một người có thể thấy phố xá rung rinh nơi con mắt của người say rượu ?

Một ví dụ khác :

« Chàng đi về phía cầu, chỗ hẹn hò, lòng mơ ước một cách lo ngại chóng gặp người yêu, mà chàng *không biết* rằng người yêu của chàng đã phụ tình rồi ».

Nếu tác giả đứng vào chủ quan của người si tình kia, ông chỉ có thể biết cái gì người đó *đang* biết và chỉ thế thôi, không thể biết hơn, nghĩa là tác giả phải tham dự vào cuộc phiêu lưu trong một tương lai bấp bênh vô định để có thể bị lừa như nhân vật bị lừa, vì dã bẩn, nếu tác giả *là* chàng, làm sao có thể biết trước được người yêu phụ mình ?

Những lẫn lộn như vậy đầy dẫy trong tiểu thuyết Việt-Nam xưa và nay. Ví dụ trong truyện « Tối ba mươi (Sợi tóc) của Thạch-Lam Tác giả đứng ở vị trí nào đó trong nhà mà tả tình cảnh hai cô gái giang hồ, nhưng thỉnh thoảng tác giả lại nhẩy vào lòng trí hai người mà quan sát những ý nghĩ, tình cảm thầm kín của họ không hề bộc lộ ra ngoài ;

« Nàng im bặt dừng lại. *Hình ảnh ô nế vừa đến trí nàng*. Cái cốc bẩn ở góc tường, mà cả đến những khách chơi cũng không thèm dùng đến, nàng *định dùng làm* bát hương cúng tổ

tiên. Liên cúi mặt xuống rồi đưa mắt lên trông Huệ : Hai người thoáng nhìn nhau. Liên *biết* rằng : những ý nghĩ ấy cũng vừa mới đến trong trí bạn » (trg 36).

Sở dĩ tác giả lẫn lộn thái độ như vậy là vì tự cho mình cái quyền và khả năng có thể nhìn trước, nhìn sau, nhìn bên trong, bên ngoài, có thể biết cái đã qua, cái đang xảy ra, dự đoán cái phải có, sẽ xảy ra và cả những kết quả của một cử chỉ, một hành động. Tác giả đi vào lòng trí nhân vật, nhận định và phán đoán, nhìn từ phía như thể không một khía cạnh nào, tiểu tiết nào về cuộc đời của nhân vật, thoát khỏi cái nhìn bao quát và thấu suốt của tác giả.

Vì tác giả cho rằng mình tạo nên nhân vật như *Thượng Đế*. Nhưng nhà văn có phải là một Thượng-Đế Tạo-hóa không ? Ông có được quyền thoát ly khỏi thân phận làm người là phải nhìn từ một vị trí khi ông trở thành nhà văn không ?

Trong một bài phê bình sôi nổi đăng trước thế chiến thứ hai nhằm François Mauriac (M. François Mauriac et la liberté) (1) J.P. Sartre đã dứt khoát trả lời vấn-đề đó. Sartre chỉ trích nghệ-thuật của Mauriac lúc thì đồng hóa với nhân-vật, rồi bỗng nhiên bỏ rơi họ và nhìn họ với con mắt khách-quan của một vị quan tòa. Ví dụ trong cuốn Thérèse Desqueroux, lúc đầu Mauriac cho biết là ông đứng ở quan-điểm của Thérèse để kể chuyện, rồi ít trang sau, ông bỏ rơi cô, và như « lột mặt nạ » cô :

« ... Ông đã đứng quan-điểm Thượng-Đế mà nhìn nhân-vật của ông. Thượng-Đế nhìn bên trong, bên ngoài, nhìn đáy lòng, thấu suốt thân xác, và cả vũ-trụ một trật. Ông Mauriac cũng thế. Ông ý thức được mọi sự đụng chạm đến cái thế-giới bé nhỏ của ông ; lời gì ông nói về nhân-vật là lời phúc-âm, ông giải thích, xếp đặt hay kết án những lời đó không khiếu nại. Nếu người ta hỏi ông : « Tại sao mà ông biết được rằng Thérèse là một người tuyệt-vọng khốn ngoan » chắc ông sẽ ngạc nhiên lắm và trả lời : « Thế thì chẳng phải tôi đã dựng nên cô ta sao ? » Không, đến lúc phải nói : Nhà tiểu-thuyết không phải là Thượng-Đế » (trang 46).

---

(1) *Trích lại trong Situations. I. (trang 36).*

Con người không dựng nên nhân-vật, nhưng chỉ tạo nên *sự vật*; nhà tiểu-thuyết tưởng mình có thể toàn quyền xử dụng, kiểm soát và nắm chắc trong tay nhân-vật vì đã dựng nên, biến *nhân-vật thành sự-vật*.

> « Do đó, những nhân-vật tiểu-thuyết có luật lệ của chúng, và đây là luật chặt chẽ nhất : nhà viết tiểu-thuyết có thể là chứng nhân hay người đồng lõa với họ, nhưng không bao giờ là cả hai một trật. Bên ngoài hay bên trong. Vì đã không giữ luật đó, ông Mauriac ám-sát ý-thức nhân-vật của ông (M. Mauriac assassine la conscience de ses personnages » (trang 48).

Vì sao ? Vì nhà tiểu-thuyết bao giờ cũng vẫn chỉ là người, không lúc nào thoát khỏi được thân phận làm người. Ông là người và viết cho người đọc. Ông không thể tự cho mình là đấng Toàn-năng, thấu suốt mọi sự. Và Sartre kết luận bài phê bình một cách độc ác :

> « Một tiểu thuyết do người viết và cho người đọc. Trước mắt Thượng-đế, là đấng thấu suốt mọi vẻ bề ngoài mà không ngừng lại ở một vẻ bề ngoài nào, không có gì là tiểu thuyết nghệ-thuật cả, vì nghệ-thuật sống bằng những vẻ bề ngoài. Thượng-đế không phải là một nghệ-sĩ. và F. Mauriac cũng không phải một ». (trg 57).

Như thế, nếu nhà văn không phải là Thượng-đế, ông không thể không đứng ở một vị trí mà nhìn nhân vật, hoặc là đồng hóa, hoặc là đứng ngoài. Hơn nữa, nhà văn cũng phải tôn trọng tự do của nhân vật. Nếu tác giả không phải Thượng-đế, không thể dự đoán cả tương lai, biết trước được cuộc đời đang thành hình bây giờ bó buộc sẽ phải xảy ra như thế này thế kia. hoặc tốt, *tất nhiên* sẽ đưa tới một kết thúc có thể biết trước. Vậy muốn cho nhân vật sống động, hãy coi họ như những tự do, như những cuộc đời luôn luôn có thể thay đổi bất ngờ, trong đó không một hành động nào xấu tốt có thể quyết định một cách hoàn tất cả cuộc đời đó. Một sai nhầm hay một sa ngã không xóa bỏ hẳn cuộc đời một người, khi cuộc đời đó còn chứa đựng một tâm hồn vẫn muốn vươn lên, một ý chí quyết tâm thay đổi cải thiện. Cuộc đời sống thực là một phiêu lưu luôn luôn có thể thất vọng rồi lại hy vọng, và chỉ ngừng lại vĩnh viễn lúc chết đi mà

hỏi. Cho nên không thể coi đứa bé ăn cắp khi còn bé, suốt đời *sẽ vẫn chỉ* là người ăn cắp như một Định mệnh. Chỉ sự vật mới vâng theo tất-yếu, còn con người luôn luôn là một viễn-tượng. Nếu có số mệnh, thì số mệnh đó chỉ có thể biết *sau* khi đã sống.

Nhân vật bị quy định trói buộc là nhân vật chết, là sự vật, và dĩ nhiên giả tạo, không sống thực.

Chỉ khi trả lại tự do cho nhân-vật và tôn trọng theo sau tự do đó trong những biểu lộ của nó, nhà văn mới thực sự gây dựng những nhân vật sống động và sát thực.

Nhưng rất khó mà quan niệm được nhân vật sống động, ở trong quan-niệm I coi tiểu thuyết là một quang-cảnh, vì trong quan-niệm này, nhân vật chỉ là phương-tiện (personnage-moyen), là một tạo vật của tác giả chỉ biết sống, biểu diễn mà không *ý thức* được mình sống. Cho nên cuộc đời diễn tả ra trong truyện như một thứ Định-mệnh. Có lẽ vì thế mà Camus nói : « Trong tiểu-thuyết, cuộc đời lấy khuôn mặt của số-mệnh », hay « Tiểu thuyết sản xuất số mệnh » (1).

Tại sao tiểu thuyết theo quan-niệm I thường có khuôn mặt của Định-mệnh ? Tác giả muốn dựng một quang cảnh nghĩa là mô tả một tình tình hay một tình cảnh dưới hình thức một bi kịch. Tác giả lồng bi kịch đó trong một câu chuyện, và trong câu chuyện tạo ra một tình-tiết (intrigue) là trụ cốt của nó. Sự kể chuyện nhằm mục đích đưa tới cái tình tiết đó. Muốn thế, tác giả bao giờ cũng bắt đầu bằng một cuộc sửa soạn tỷ mỉ chi tiết bằng cách gây một *bầu khí* của bi kịch : tác giả giới thiệu cảnh-vật, nhân-vật, càng chi-tiết bao nhiêu càng gây được bầu khí bấy nhiêu, và đồng thời càng làm cho độc giả cảm thấy trước một cái sắp xảy ra và *thế nào cũng phải xảy ra, không thể không xảy ra*, là tình-tiết của câu chuyện. Nói cách khác, tác giả chú trọng *giải thích*, cắt nghĩa tất cả như thể gỡ lần lần một nút thắt rồi rang, và do đó cơ cấu của tiểu thuyết được thiết lập theo một thời gian tuần tự (temps chronologique) có khởi điểm, những hồi diễn tiến gay go và kết thúc như một xếp đặt, nghĩa là như một Định-mệnh.

---

(1) « *Dans le Roman, la vie prend le visage du destin...*
Le roman fabrique du destin sur mesure » *Homme révolté p. 324.*

Cho nên tiểu thuyết của quan niệm I là một thứ văn-chương thỏa mãn (littérature d'assouvissement) và do đó, tiêu chuẩn xác định giá trị của nó là *Đam mê*. Tính tình càng phức tạp say sưa, tình cảnh càng éo-le, ly-kỳ, bi-kịch càng mãnh-liệt, bi-đát, và tiểu-thuyết *hay* là tiểu-thuyết kích-thích mạnh những cảm-quan của độc-giả và thỏa-mãn được đầy đủ những kích-thích đó. Tiểu-thuyết là một thứ giải-trí. Kỹ-thuật của nhà văn là phân tách tâm-lý, tả cảnh, tả tình nhằm trình bầy một quang-cảnh đời.

Anh phải sống

Của KHÁI-HƯNG

Truyện « Anh phải sống » là một ví dụ điển-hình của quan-điểm xây dựng tiểu-thuyết theo nhóm I.

Khái-Hưng muốn kể một câu chuyện : Vợ chồng anh Thức, thất nghiệp, phải đi vớt củi dưới sông để sinh nhai, thuyền bị đắm trong một chuyến đi bị cơn giông, nước chảy mạnh, vợ đuối sức không bơi vào bờ được ; anh Thức dìu vợ, nhưng đến một lúc, anh cũng kiệt sức ; không thể cả hai cùng chết vì còn con cái, vợ anh hy-sinh, chìm xuống để anh có thể ngoi vào bờ, vì « anh phải sống ». Qua câu chuyện, Khái-Hưng muốn mô tả *tình cảnh* nghèo khổ của một đôi vợ chồng, và lòng hy-sinh của cha mẹ cho con cái. Tình cảnh và lòng hy-sinh đó *thế nào* cũng làm cho người đọc bùi-ngùi thương tâm, và tác-giả đã thành công trong ý định đó. Khái-Hưng dựng câu chuyện thế nào ?

Trước hết là *gây bầu khí*, sửa soạn cho bi kịch diễn ra. Muốn thế, Khái-Hưng giới thiệu :

a) *Cảnh-vật*.— Một buổi chiều mùa hạ. Nước sông Nhị-hà vào tháng 8 mênh-mông bát-ngát, chảy mạnh, lôi cuốn mọi cái gì trôi theo

giòng. Trên mặt sông có những cành cây, khúc gỗ, nổi lềnh-bềnh trôi từ rừng về... Rồi trên trời, mây đen đang kéo tới thật mau báo hiệu sắp có cơn giông và mưa lớn. Tất cả khung cảnh đó nhắc cho độc giả nhớ tới sự *nguy hiểm* của hoàn-cảnh sẽ xảy ra bi kịch.

b) *Nhân-vật.*— Bác thức trông thấy trời, nước như thế, ái ngại hỏi vợ đã thổi cơm chưa. Vợ buồn rầu đáp : đã, nhưng chỉ đủ cho hai đứa con ăn. Tác giả muốn giới thiệu tình cảnh nghèo khổ của gia đình bác Thức, nhân vật của bi kịch. Rồi tác giả đi vào chi tiết : Bác Thức là thợ nề, nhưng thời buổi khó khăn, nên không có việc làm, lại phải nuôi một gia đình đông con, không ai cho vay, chỉ có bà Ký cho vay trước, nhưng với điều kiện phải đem củi vót về cho bà.

Vót củi trên sông Hồng là cách thế độc nhất để sinh sống.

Tình-cảnh nghèo càng khổ cực vì bác Thức đông con. Tác giả đưa người đọc về gia đình bác để quan sát thêm cảnh nghèo khổ đó ; Đây là một căn nhà lụp sụp, ẩm thấp, tối tăm ; trên chiếc phản gỗ không chiếu, ba đứa con đương khóc lóc đòi mẹ vì đói, từ trưa đến chiều chưa được ăn uống gì... Đứa bé nhất đòi bú, nhưng khi được bú lại nhả vú mẹ và gào khóc to hơn trước khi không có sữa. Đó là cảnh nghèo của gia đình bác Thức. Nhưng chưa đủ, tác giả còn muốn cho ta thấy rõ hơn, giải thích đầy đủ hơn cái nghèo đói đó. Tác giả đưa người đọc về di vãng của gia đình bác Thức. Không phải chỉ bây giờ bác Thức và chị Lạc mới nghèo, nhưng là từ đời cha đời ông. Chị Lạc ngồi ru con và ôn lại cuộc đời của chị : chị " nhớ một cách rành mạch là chưa bao giờ được hưởng chút sung sướng thư nhàn " ; mới hơn mười tuổi đã phải đi làm phu hồ, và về sau gặp anh Thức, làm phó mộc, rồi hai người lấy nhau. Đời sống nghèo nàn càng khốn nạn khi bọ để luôn ba năm ba đứa con,

Tất cả được giới thiệu, sửa soạn, giải thích cho bi kịch xảy ra.

Người đọc không thể không dự đoán sắp có cái gì xảy ra, và không thể không xảy ra. Biến cố đó đã đến. Chị Lạc ra bờ để lại và cùng chồng đi vớt củi. Sóng gió to, mưa bão, trời tối dần, thuyền của hai người chìm khi củi đầy. Hai người vật lộn với sóng cố bơi vào bờ. Một lúc sau, chị Lạc đuối sức ; chồng chị dìu chị, nhưng chẳng bao lâu bác Thức cũng mệt không thể cố hơn nữa. Giờ phút

bi-đát đã điểm. Thế nào cũng phải có người sống, vì con cái, không thể chết cả hai. Chị Lạc nghĩ tới con, buông tay ra chìm xuống đáy sông để cho chồng đủ sức bơi vào bờ.

Câu chuyện thương tâm trên, tác-giả muốn kể lại cho độc-giả nghe ở trên đê Yên-Phụ, khi độc-giả đứng trước cảnh một người đàn ông bế một con trai ngồi khóc, hai đứa con gái nhỏ bên cạnh lúc đèn điện đã sáng, gió đã im, sóng đã lặng. Trước cảnh tượng đó, làm sao độc-giả không khỏi cảm động khi đã nghe câu chuyện của gia-đình bác Thức. Lòng người nghe nôn-nao, xúc-động « trước cảnh bao la, nước sông vẫn lãnh đạm chẩy xuôi giòng » như vô tình không hề biết tới bi-kịch của con người.

Kỹ-thuật xây dựng là quan sát, mô tả tỉ-mỉ và lựa chọn những nét đậm nhất của cảnh vật, hay những sự kiện đặc-biệt nhất để gây bầu khí. Ví dụ trong truyện trên, Khái-Hưng đã chọn cảnh sông Hồng-hà vào mùa nước lớn nhất trong năm là mùa hè, một buổi chiều sắp lên giông làm khung cảnh để làm nổi bật mối nguy-hiểm, đe dọa đến cực độ. Nhưng nếu nguy-hiểm đến đâu mặc lòng, mà vẫn có phương tiện tránh được, thì nguy-hiểm cũng không có gì đáng chú ý đặc-biệt. Vì thế phải chọn một hoàn cảnh không thể tránh được nguy-hiểm đó, và bó buộc nhân-vật phải đương đầu với nó. Ở đây, việc *vớt cái* được xuất hiện như là phương tiện *độc nhất* để sinh nhai. Hai cái đặc-biệt gặp nhau và càng ở mức độ gay-go bao nhiêu, càng sẽ làm cho tình tiết « gay cấn » bấy nhiêu, và do đó, có tác dụng xúc động mãnh-liệt nơi người đọc.

Nhưng dù sao, bi kịch cũng chỉ là một quang cảnh. Người xem có thể xúc động mạnh, tuy nhiên đó cũng chỉ là một « trường hợp đặc-biệt » không đụng chạm gì tới chính cuộc đời tôi hay cuộc đời nói chung. Tình cảnh nhà bác Thức thật đáng thương tâm, nhưng bi kịch xong rồi, cuộc đời cũng vẫn trôi đi như thường vì cảnh nhà bác Thức chỉ là « trường hợp đặc biệt », không đảo lộn, cuộc đời nói chung vẫn lãnh đạm như giòng sông lững lờ xuôi giòng.

☆

2) *Quan-niệm II.*— TIỂU-THUYẾT LÀ MỘT Ý-THỨC.

Trong quan-niệm I, tiểu thuyết là một quang-cảnh, nhà văn và người đọc đều như *đứng trước* những nhân-vật, tình-cảnh đời để nhìn, quan-sát ; có thể là những tâm-tình hay tình-cảnh mô-tả trong truyện làm cho tôi xúc động, nhưng cuối cùng, có thể đó cũng không phải là tâm-tình hay tình-cảnh của tôi. Tôi có thể không phải là người hà-tiện, người ghen, hay ở trong hoàn-cảnh nghèo cực như của gia đình bác Thức ; đó chỉ là những trường-hợp.

Nói cách khác, có một quãng cách giữa người đọc, người viết, và nhân vật ; và nhân-vật xuất hiện ở đây như là *bị nhìn*. Trái lại, trong quan-niệm II, tác giả *là* chính nhân vật, hay chính nhân vật *nhìn* cuộc đời, nhìn mình. Sự khác biệt ở chỗ nhân vật không còn còn phải là phương-tiện, là một vai trò chỉ biết đóng kịch, nghĩa là chỉ biết *sống*, cảm nghĩ, hành động, mà không biết *mình* là nhân vật, nhưng nhân-vật là một ý-thức nhìn cuộc đời chung quanh, tra hỏi nó và tự trả hỏi từ cuộc đời đó trong một ý-hướng nhận thức ý nghĩa cuộc đời. Tiểu thuyết là trình bày kinh-nghiệm, nhận-thức đó, là mô tả cuộc hành trình nhận định về cuộc đời của một nhân vật *là* chính tác-giả. Tác-giả *suy nghĩ* cuộc đời qua nhân vật là chính mình. Nhưng sự suy nghĩ, nhận định đó không phải là giới hạn vào những cách thế ở đời của con người, nghĩa là tìm hiểu yêu, ghen, đau khổ, thì yêu, ghen, đau khổ *thế nào* trong một viễn tượng phân tách tâm lý, nhưng là tra hỏi về ý nghĩa nền tảng của nó. Vì thế trong quan niệm II, nhà văn cũng có thể đi từ một tâm-tình, hay một tình-cảnh (ví dụ : yêu, ghen, hay hoàn-cảnh nghèo cực) ; nhưng thay vì mô tả những sự kiện đó như ở trong một khuôn khổ vững chắc, trên một niềm tin chắc chắn *có* Tình-yêu, có Hạnh-phúc v.v..; nhà văn nhận-định về chính Tình-yêu *có* hay không, nghĩa là có sự Thông-cảm giữa người với người hay không, có sự Công-chính, Hạnh-phúc ở đời hay không, và tra hỏi làm sao cho vấn-đề trở nên như lần đầu tiên đặt ra và chưa bao giờ có giải đáp. Đôi khi nhà văn không đưa ra giải đáp, nhưng chỉ làm cho vấn-đề được đặt ra một cách thật hiển-nhiên trên một bình-diện tổng-quát, đụng chạm tới thân phận con người nói chung. Chính vì thế mà nhà văn cũng như

người đọc, không còn thể đứng *ở ngoài* như khách bàng-quan trước một quang-cảnh, vì vấn-đề nêu lên *liên-hệ* đến tôi, lôi cuốn tôi vào vấn-đề đó cùng với tác-giả.

Tiểu-thuyết biến thành một sự thức-tỉnh, ***đối-thoại giữa nhân-vật với nhân-vật về ý-nghĩa cuộc đời từ những hình-ảnh, sự việc chung quanh.*** Do đó, cảnh vật, sự vật không còn được mô tả như một khung-cảnh (décor) nhằm gây một *bầu khí* sửa soạn đưa tới một tình-tiết (intrigue) như trên. Trái lại, cảnh vật, sự vật chỉ được gợi lên *theo nhu-cầu* của ý-hướng nhận-định bấy giờ của ý-thức nhân-vật, nghĩa là cảnh-vật, sự vật chỉ có công dụng là *dịp* gây thức-tỉnh, là cớ để ý-thức tìm hiểu nhận-định cuộc đời. Sự tra hỏi của ý-thức nhân-vật cũng dựa trên một *hoài-nghi* tất cả những ý-nghĩa, giá-trị cuộc đời *đã* được công-nhận như hệ-thống, thói quen, tập-quán, truyền thống. Ý-thức nhân-vật nhận-định và chủ-đích là muốn tìm ra, khám phá thấy một *ý-nghĩa*, một giá-trị nào đó về cuộc đời *theo* sự nhận-định của lòng trí mình, Do đó, sự *chân-thành, thẳng-thắn,* cũng là một nét đặc-điểm của các nhà văn quan-niệm II. Vì ý-thức nhận-định là đi tìm *cho* cuộc đời của mình một ý nghĩa, một thái-độ trước cuộc đời, người đọc có thể chưa đồng ý, hay không đồng ý về thái-độ đó, nhưng sự đi tìm và tra hỏi trên của ý-thức nhân-vật trong truyện không thể không thúc đẩy người đọc thắc mắc, đi tìm con đường của mình qua sự đối-thoại, tiếp-xúc, gặp-gỡ với nhân-vật.

Từ một sự thay đổi hẳn ý-hướng viết như trên, người ta nhận thấy tiểu thuyết theo quan niệm II khác hẳn tiểu thuyết theo quan niệm I về kỹ-thuật xây dựng :

— Không còn giới thiệu nhân-vật, dàn cảnh, như trình bầy tỉ mỉ tâm tình, địa vị xã hội của nhân vật, hay tả cảnh chi tiết như phần giới thiệu ở đầu tác-phẩm. Tiểu thuyết theo quan niệm II có thể bắt đầu ngay bằng những câu hỏi nhắc tới ngay đề tài suy nghĩ của tác phẩm, mà không có giới thiệu nhân vật hay gây bầu khí gì cả, như đoạn đầu truyện « La condition humaine » của A Malraux :

« Mười hai giờ rưỡi đêm. Tchen có thử vén màn lên không ?

Chàng sắp đánh quật lại ? Chàng lo sợ đến quặn đau cả ruột ; chàng biết mình cứng rắn, nhưng lúc này chàng chỉ có thể nghĩ tới điều đó một cách nhọc mệt, vì chàng bị ám ảnh bởi một đống lụa trắng rủ từ trần xuống bao phủ một xác người khó nhìn hơn cả bóng tối, một chân thò ra ngoài vì đang ngủ, tuy vẫn còn là xác người sống. Chỉ có một ánh sáng từ tòa nhà bin-đinh bên cạnh chiếu sang : một khoảng sáng điện hình tam giác yếu ớt bị những chấn song cửa cắt thành từng mảnh, một chiếc chấn song kẻ một vạch đen trên giường đến dưới chân giường như muốn nhấn mạnh vào khối lượng và sự sống của bàn chân đó. Bốn năm tiếng còi xe hơi rít lên cùng một trật. Bị lộ tông tích ? Chiến đấu, chiến đấu chống lại những địch thủ đang tự vệ, những kẻ thù thức tỉnh » (trang 12),

Qua đoạn trên, không có giới thiệu Tchen là ai, ta chỉ biết chàng qua sự lo lắng của chàng. Người ta có thể dự đoán được chàng sắp đánh một người đang ngủ, nhưng tác-giả không *cắt nghĩa* sửa soạn cho ta hiểu những lý do đó ; khung cảnh của hành động cũng không được chỉ định rõ ràng. Người ta biết là một thành phố vì ánh điện, tiếng ồn-ào, còi xe, nhưng không biết thành phố nào. Tác giả không chủ đích gây bầu khí, vì thế cảnh vật chỉ xuất hiện dần dần theo những đòi hỏi của hành động của nhân vật. Truyện trình bày một nhân vật đang dự định suy nghĩ về những vấn đề của mình mà tâm tình cảnh vật chỉ xuất hiện theo đối thoại nội-tâm của nhân-vật.

— Không còn có tình-tiết (intrigue) như sợi nút của câu chuyện, vì tình-tiết là xây dựng, giả tạo, Sự thức-tỉnh và nhận-định khám-phá cuộc đời của nhân vật là một diễn-tiến bất ngờ, không thể *đoán trước* được, và nhất là đôi khi nhân vật tra hỏi mà không tìm thấy giải đáp vì chủ đích của nhà văn là chỉ muốn trình bày sự đi tìm, thì làm gì còn tình tiết để kết thúc câu chuyện.

— Không còn những khó khăn về *vị trí* của tác giả, người đọc như đã nêu lên trong quan niệm I, vì ở đây không còn *quãng cách* giữa tác giả, độc giả và nhân vật, cho nên không còn người nhìn và nhân vật bị nhìn, mà chỉ còn tác giả lá chính nhân vật nhìn. Vì thế dù tác giả dùng ngôi thứ nhất (như trong La Nausée) hay ngôi thứ ba (như trong L'Etranger) thì cũng không thay đổi gì, vì nhân vật cũng vẫn là tác giả đối thoại với chính mình.

— Hơn nữa cũng không còn sự phân biệt cái bên trong, cái bên ngoài nơi con người, mà trong quan-niệm I, người nhìn đứng bên ngoài chỉ thấy cái bề ngoài của nhân vật, và nếu đứng bên trong, đồng hóa với nhân vật, lại không thấy được cái vẻ bề ngoài như khi ở một vị trí khách quan. Sở dĩ tránh được sự phân biệt đó là vì một đàng nhân vật bây giờ là ý-thức, và là ý-thức phản-tỉnh (réflexive), nghĩa là tạo một quãng cách giữa nhân vật và những cái nhân vật nhìn, tra hỏi ; một đàng khác, những cái bị nhìn đây, nếu là trường hợp những sự kiện nhân loại, đều được coi như là những *thái độ*, theo đó, cái ý-nghĩa bên trong thiết- yếu phải tỏ ra bên ngoài, và cái bên ngoài chỉ có thể xuất hiện như biểu lộ cái bên trong : Giơ tay, đỏ mặt không phải là cái *bề ngoài* chỉ thị sự giận dữ, như một *dấu hiệu* nhưng chính là sự giận dữ. Những tiểu thuyết của Faulkner, Dos Passos đều giữ được tính cách phong phú của sự kiện mô tả, đồng thời tránh được thái độ đứng bên ngoài, bên trong, vì quan niệm sự kiện mô tả, như trên.

Như thế, kỹ-thuật diễn tả ở đây không phải là *tả cảnh*, *tả tình*, nhưng là đối thoại, và nhất là độc thoại nội tâm (monologue intérieur). Đó là phương tiện để ý thức nhận định, tra hỏi trong cuộc hành-trình khám phá ý-nghĩa cuộc đời. Nó là một hình thức của sự suy nghĩ và do đó tất cả mọi sự-kiện, biến-cố đều như được thu gọn vào trong ý-thức để nhận lấy một khuôn mặt mà ý thức của nhân-vật muốn gán cho theo sự nhận-định của nó.

Quan-niệm tiểu-thuyết như một cuộc hành trình của ý-thức trên con đường khám-phá ý-nghĩa cuộc đời cũng bao hàm một quan niệm về thời gian sống thực (temps vécu).

Trong quan-niệm I, tác giả thuật chuyện (Récit) theo niên lịch, trong đó những tình tiết, tình-cảnh được lựa chọn xếp đặt theo một thứ tự nhất định mà độc giả khi đọc chuyện có thể ấn định vị trí của những tình, cảnh đó, mà không sợ nhầm lẫn. Đó là kỹ thuật diễn tả thông thường trong tiểu thuyết cũ.

Dĩ nhiên kỹ-thuật đó cũng như những kỹ-thuật sau đây, bao hàm một quan niệm về thời gian của câu chuyện.

Nhưng câu chuyện được kể theo niên lịch thứ tự có phản ánh được trung-thành nội-dung cuộc đời sống thực không ? Những người chủ-trương quan-niệm thứ II và III sau này về cuộc đời không nghĩ như vậy. Họ cho rằng thiết-thực đời sống con người không trải ra theo một thứ tự nhất định. Trái lại thường là một sự hỗn độn, trà trộn với nhau giữa quá khứ và hiện-tại, hay với tương lai. Đời sống tâm-lý không theo niên lịch, tượng-trưng cho thời-gian khách-quan của đồng hồ, nhưng có thể là cái hiện-tại chỉ là hiện-tại, hoặc cái hiện-tại là quá-khứ, hay là tương-lai.

a) *Đảo lộn niên lịch.*— Faulkner mở đầu cho quan-niệm về thời gian sống động cụ thể là một hỗn độn, do đó đảo lộn thứ tự theo niên lịch. Ví-dụ, cuốn truyện danh tiếng « The Sound and the Fury (tiếng động và điên cuồng) mô tả cuộc đời của Quentin, đồng thời cái xã-hội của những gia tộc quý phái miền Nam Mỹ, và mở đầu chuyện. Faulkner nói ngay thời kỳ cuối cùng làm cho độc giả bỡ ngỡ và « lạc lõng » vì sự đảo lộn thời gian đó.

Cái cử chỉ của Quentin đập vỡ đồng hồ có ý nghĩa như một chống đối lại với thời gian khách-quan tuần-tự, cái đã qua đưa tới hiện-tại và tương-lai, trong khi Quentin và cả gia đình sống ở hiện-tại mà thực sự là sống với dĩ-vãng, vì *bây giờ* họ đã sa cơ thất thế, nhưng vẫn bám víu vào thời xưa, và sống bây giờ như thể mình vẫn giàu sang phú quí.

Hay trong truyện « La Modification » (1957) của Michel Butor, người ta cũng thấy ngay ở những trang đầu tác giả đã cho ta biết cái kết của câu chuyện, vì chủ đích không phải là trình bày một câu chuyện ngoại tình như là một sự kiện được sửa soạn do những sự kiện, nguyên-nhân trước, và có thể đưa tới những hậu-quả sau ; nhưng là xem dự định của Delmont, nhân vật chính trong truyện *thay đổi* dự-định đó như thế nào. Vì thế tác-giả đang nói về Paris lại nhảy qua Rome, rồi lại nghĩ tới toa tầu vì những ý nghĩ, hình-ảnh đó là sống thực trong ý-thức đang dự-định, tính-toán và thay đổi của Delmont.

b) *Đồng xuất (simultanéité).*— Trong thực tại, đời sống tâm-lý cũng không diễn-tiến thứ tự một chiều, nhưng là một hỗn-độn phức-tạp mà nhiều yếu-tố, chiều cạnh có thể cùng xuất hiện một lúc. Ở đây,

các tác giả đều chịu ảnh-hưởng kịch và nhất là màn ảnh, và cố gắng vượt những « giới-hạn » của tiểu-thuyết. Dĩ nhiên trong cùng một câu, họ không thể nói luôn ba, bốn sự-kiện như màn ảnh, kịch, nhưng ít ra những sự-kiện tương-đối không liên-tục và liên-hệ, được xếp gần nhau không theo một thứ tự nào, nhưng theo thứ tự xuất hiện trước ý-thức của nó thôi.

Như Dos Passos trong truyện « 42o Parallèle » đang khi kể chuyện một đứa trẻ nhỏ, đột nhiên tác giả cắt quãng và trích mấy đoạn nhật báo điền vào rồi lại tiếp tục kể, như thể muốn cho ta thấy *lúc đó* cuộc đời chung quanh đồng thời xảy ra những gì. Sartre cũng xử dụng luôn kỹ-thuật đó, nhất là trong cuốn « Le Sursis ». Tác giả tả Hitler nói, *đồng thời* cũng cho ta thấy những nét mặt lo lắng của thính giả đang nghe Hitler trước máy radio của họ.

« Niềm đau nhức của khoảng trống »

Của DƯƠNG-NGHIỆM-MẬU
(Thế-kỷ 20, số 4)

Cứ để ý ngay những đầu đề truyện ngắn của một số nhà văn trẻ bây giờ, cũng có thể thấy được sự khác biệt về ý-hướng sáng tác của họ và những người lớp trước.

Tiểu thuyết không phải là tả cảnh, tả tình nhưng là một suy nghĩ. Do đó, truyện không còn phải là một giải trí, nhưng là một sự thức tỉnh đưa tới nhận định về cuộc đời.

Sự thay đổi ý-hướng đó có thể làm cho nhà văn không cần bận tâm về cốt truyện hay tình-tiết phải ly-kỳ, rùng rợn hay phức tạp bi đát. Cốt truyện hay không phải là chủ-yếu của truyện vì sự suy nghĩ có thể khởi điểm từ bất cứ một sự việc nhỏ mọn, tầm thường nào. Do đó, đọc truyện, không còn đi tìm cốt truyện hay, nhưng là xem sự thức tỉnh đạt tới một chiều sâu đến đâu trong việc tra hỏi về ý nghĩa cuộc đời.

Cốt câu chuyện của Dương-Nghiệm-Mậu không có gì đáng kể, nhưng cái hay của nó chỉ ở những suy tư của nhân vật chính là tác giả.

Tác-giả kể một người thanh niên có cái bướu ở cổ vì thế không thể đi dự dạ hội được với một người con gái mình yêu. Chính người con gái này cũng không muốn đi với Hạnh, tên người thanh niên. Cái bướu là dịp để Hạnh nhận định về số phận ở đời của mình, và câu chuyện trình bày sự hành-trình nhận thức đó của Hạnh.

Kỹ-thuật diễn-tả là độc-thoại nội tâm. Hạnh suy nghĩ tự hỏi để dần dần khám phá thấy một ý nghĩa cuộc đời. Rất nhiều đoạn trong truyện là một thứ nói chuyện với chính mình : tự tra hỏi và trả lời,..

Ví dụ : « Sao nó lại có ? Sao nó lại lớn ? Rồi nó lớn đến chừng nào ? Trong làn da mỏng này là cái gì ? Cái kiếp trước của mình ư ? »

Hay : « Cái sự thực này làm anh không đến được với em và em run sợ nó. Không tại em, không tại anh, tại cái gì ? Tại người ta ư ? Hay tại cái kiếp trước của anh ? »

Hạnh nhận thấy rằng cái bướu là một sự thừa thãi ở trên thân thể anh, là một quái gở phi lý mà mọi người muốn chối bỏ. Nếu Hạnh sống có một mình ở đời này thì không sao, chàng sẽ nuôi nấng nó, giữ nó lại được.

« Nhưng tôi còn có những ràng buộc vây quanh, nên nó là kẻ xa lạ, một sự quái gở, một hiện tượng quái gở mà mọi người chỉ mặt gọi tên nó ».

Chính vì Hạnh thấy còn có Thúy, người yêu, và xã-hội chung quanh mà Hạnh muốn vứt bỏ cái bướu đi. Nhưng có thể vứt bỏ được không ? Hạnh đi tìm những lý-do có thể đưa tới những giải đáp. Đó có phải là Di-truyền, do cha mẹ chàng để lại không ? Hạnh đi tìm xem lại những ảnh cũ của cha mẹ bây giờ đã mất, không thấy họ có. Hay tại kiếp trước của chàng ?

« Anh là kẻ độc ác nham-hiểm đã ra cửa này vào cửa kia cho người ta thù ghét và đánh dấu không cho lẩn mặt. Người ta đã điểm danh anh rõ ràng là hiện thân một sự nối tiếp đày ải mà bây giờ anh phải gánh chịu ? »

Khoa-học bây giờ có thể giải quyết được không ? Hạnh đi tìm bác-sĩ, nhưng họ xem mà không chữa vì đó là triệu chứng của ung-thư, không nói cho Hạnh biết ; tuy nhiên điều đó cũng làm cho chàng đoán được và buồn sầu bực bội trước một bất lực của khoa-học. Hạnh có cảm tưởng đây là một số kiếp, *định-mệnh* không thể tránh được và nhất là không được lựa chọn. « Anh cũng như mọi người không được quyền về sự sinh ra mình ». Nhưng Hạnh cũng nhận thấy : « Anh không thể không được quyền với thực tại ». Hạnh muốn *thay đổi* số phận, và ít ra, đó cũng là một *lựa chọn* theo ý muốn của chàng. Hạnh nghĩ đến việc đi tự-tử. « Ít nhất ra tôi đã tự chọn cái chết », tôi đã trách nhiệm một cuộc đời theo ý tôi. Hạnh ra nằm trên đường xe lửa, đợi chờ một chuyến tàu qua sẽ thực hiện sự lựa chọn của chàng. Nhưng chính lúc sắp xảy ra sự thực hiện đó, Hạnh như thấy một tiếng gọi : « Thế chính anh, anh không thể cắt nó đi được ư » làm cho Hạnh nhận ra một sự có thể có một lựa chọn khác, và Hạnh nhổm dậy, lăn về bên cho chuyến tầu chuyển qua. Chàng về nhà, mua giao cạo, băng, cồn, thuốc đỏ. Thật là giản dị, chỉ cần một chút can đảm là « Tôi tự mang tôi đến đời sống ».

Nhưng Hạnh ngất đi khi cắt cái hướu, người ta đưa vào nhà thương cấp cứu. Khi Hạnh tỉnh lại, viên bác-sĩ đã từ chối chữa chàng mới nói thật cho chàng biết chàng bị ung thư. « Nếu để vậy thì nó phát ra chỗ thừa đó. Cắt nó đi sẽ lan vào trong. Rất khó chữa. Số mệnh của ông không còn bao lâu ».

Bây giờ thì Hạnh nhìn nhận số mệnh. Số mệnh của chàng là một sự cô đơn vì chàng là kẻ xa lạ giữa mọi người.

> « Bao nhiêu năm cô đơn của tuổi trẻ anh đã mang theo — tuổi trẻ của một đứa bé mồ côi lang thang không biết la thét với ai — chỉ biết la thét với những chuyến xe lửa chạy qua mỗi ngày hú còi và phun khói. Chỉ biết mang mình ra khoảng trống đóng lấy những vai trò lừa dối mình. Khoảng trống bao la ấy đau buốt, nhức nhối trích vào thân thể anh... Anh đã đánh lừa và mang anh đến với em — Em đã chịu đựng sự có mặt của anh — nhưng đến bây giờ em không còn đủ sức chịu đựng nữa — em lên tiếng, như đám đông lên tiếng cho anh *nhận ra* anh. Anh hốt hoảng ở giữa khoảng trống vây quanh anh đã lấp liếm che đậy.

Nó hiện ra một vực thẳm sâu vắng. Anh la hét cho tiếng anh trả lại. Anh cũng như mọi người không được quyền về sự sinh ra mình. Nhưng anh không thể không được quyền với thực-tại. Anh có quyền về anh nên anh đã cầu cứu mọi người giúp anh, nhận anh là một người như họ. Anh đã cắt bỏ cái bướu để tìm về cõi sống, vì đám đông bình thường. Nhưng không được.

...Thân thể anh còn đây, cái bướu đã mất. Anh khước từ sự hiện diện vô ích của nó nên anh trở thành một sự không thực... Anh là một sự không thực nằm đây... Nhưng, từ đó cho anh biết rằng anh là gì? Anh hơn đám đông vây quanh bởi anh ý-thức được sự có anh, mọi người coi họ có mặt nhưng là một sự có mặt hư ảo, không thấy mình. Người ta khước từ anh — điều đó không cần thiết khi anh đối với anh đã là sự có mặt hằng cửu ».

Đó là sự khám phá thấy số phận ở đời của Hạnh. Chàng là một quá khứ, một « hải đảo cô đơn ngàn đời, bởi nó công nhận niềm đau buốt của khoảng trống », nhưng là một cô đơn *có ý thức* và ý hướng phản kháng. « Từ khước đám đông, thức giấc niềm đối kháng với bộ mặt vô hình nhìn xuống đời sống ».

Hạnh vĩnh biệt tình yêu, cuộc đời và lòng kiêu hãnh trước sự vĩnh biệt đó vì thái độ ý thức phản kháng của chàng.

L'étranger

Của A. CAMUS

Meursault là một người làm công cho một hãng ở Alger. Cuộc đời chàng là cuộc đời rất tầm thường như là rập theo những thói quen : làm, ăn, ngủ, tắm biển, hút thuốc, đi ciné. Nghe tin mẹ mất, về đưa đám nhưng chẳng xúc động gì. Về lại thành phố, đi chơi ngay với Marie, tình nhân của chàng mà chàng không yêu, hay yêu như một công lệ. Cuộc đời cứ như thế, cho đến một hôm chàng thành kẻ giết

người, Chàng cùng vài bạn người Âu dự một cuộc ẩu đả với mấy người Á Rập ở ngoài bãi biển. Rồi hôm sau, lang thang một mình ngoài bãi, gặp lại một người trong bọn Á-Rập hôm qua, chàng bóp cò không phải vì thù hằn, giận dữ, cũng không hiểu tại sao cả.

Meursault bị đưa ra tòa và bị kết án xử tử.

Meursault là một người không biết rung động với bất cứ cái gì ở đời chung quanh chàng như thể chàng là một người xa lạ *với* cuộc đời đó, nghĩa là không có *liên lạc* gì với nó. Người ta chỉ thù ghét, yêu đương, nghĩa là có tình-cảm, nếu người ta có *liên lạc* với..., cảm thấy ràng buộc với... Ngược lại, người ta lãnh đạm. Meursault là người lãnh đạm hoàn toàn. Mẹ chết mà chàng không hề thấy cảm động, không phải là chàng không yêu mẹ, nhưng vì chữ yêu chẳng có nghĩa gì như một tình cảm trường tồn, như thể là vẫn yêu cả khi không nghĩ tới người yêu. Với Meursault, chỉ có cái hiện-tại cụ-thể là đáng kể. Chàng cảm thấy cần đi gặp mẹ thì đi, thế thôi. Cũng như chàng cảm thấy thèm muốn Marie thì đi tắm, ngủ với nàng ; chàng hỏi chàng có yêu Marie hay không, chàng không thể trả lời được, vì câu hỏi không ý nghĩa gì : « Một lúc sau, nàng hỏi tôi có yêu nàng. Tôi trả lời rằng điều đó chẳng có nghĩa lý gì nhưng hình như là không yêu » (trang 55) ; hay :

> « Buổi chiều, Marie tới tìm tôi và hỏi tôi có muốn lấy nàng. Tôi nói với nàng rằng thế nào cũng được, và chúng tôi có thể lấy nhau nếu nàng muốn. Bấy giờ nàng muốn biết tôi có yêu nàng. Tôi trả lời như đã làm một lần, rằng điều đó không có ý nghĩa gì, và chắc hẳn tôi không yêu nàng. Nàng hỏi lại : Vậy tại sao lấy tôi ? Tôi bảo nàng điều đó không có gì là quan trọng cả và nếu nàng muốn, chúng tôi có thể lấy nhau. Đàng khác chính nàng đòi, còn tôi chỉ bằng lòng nói có. Nàng cho tôi biết rằng hôn nhân là điều rất hệ trọng. Tôi bảo : Không... Rốt nàng muốn biết nếu một người đàn bà khác cũng muốn đòi hỏi tôi như vậy thì sao, tôi trả lời : cũng thế thôi. » (trang 65).

Và mọi cái khác đối với Meursault cũng thế, đều cũng thế thôi, chả có gì là quan trọng, hay có nghĩa lý gì. Ngay cùng một trang, tác giả nhắc tới bốn năm lần câu đó « Cũng được, thế nào cũng được »,

khi ông chủ hỏi chàng có muốn sang Paris để làm không, ở đó đời sống sẽ dễ chịu hơn, chàng bảo được, nhưng thực ra thế nào cũng được :

« Người ta không thay đổi cuộc đời, và mọi cuộc đời cũng thế thôi ». Khi tôi là sinh viên, tôi có nhiều tham vọng như thế. Nhưng khi tôi phải bỏ học, tôi hiểu ngay rằng tất cả những cái đó chẳng có gì là quan trọng thực sự ». (trang 64).

Rồi chàng giết người, không phải vì lý do gì chính đáng hay không chính đáng, và chàng cũng chẳng cảm thấy hối hận hay xúc động vì cử chỉ đó. Tại sao thế ? Vì chàng là kẻ xa lạ với cuộc đời, với mọi tình cảm, lẽ luật, ý nghĩa của cuộc đời ấy. Sự xa lạ đó là nguồn gốc tình cảnh phi lý. Phi lý vì có một *quãng cách* giữa cuộc đời mà chàng sống thực với tất cả những gì thuộc về cuộc đời của mọi người, vì có một ly dị giữa con người và cuộc đời. Đó là đề tài của câu chuyện.

Nhưng *làm thế nào* để dựng một cảnh đời phi lý vì đã hẳn không thể mô tả một cuộc đời phi lý, bằng kỹ thuật diễn tả bao hàm một quan niệm cuộc đời là Trật tự, Hợp-lý.

Trước hết, nhân vật chính, Meursault là một *ý-thức sáng suốt* khi chàng ghi lại câu chuyện phi lý cuộc đời của mình trong một lối độc thoại nội-tâm. Tất cả mọi sự việc, biến cố đều được nhân-vật nhận-định và thu gọn vào trong ý-thức chủ-quan để bày tỏ chúng theo những nhận định của mình. Nhưng là một độc-thoại gồm những câu không liên lạc luận lý với nhau. Mỗi câu biểu lộ một sự việc, một tình-cảm, nhưng giữa các câu không có liên hệ với nhau trong một liên tục có ý nghĩa, lý do. Nói cách khác, cuộc đời phi lý vì tất cả những gì xảy ra cho cuộc đời đó không liên lạc gì với nhau như thế là có thể xảy ra và do đó đều chẳng có nghĩa lý gì hay thế nào cũng được. Để mô tả cuộc đời đó, tác giả viết những câu biểu lộ những sự việc rời rạc, ngẫu nhiên đó như một tổng số những yếu tố khác biệt (hétérogènes) không ăn khớp với nhau. Cuộc đời không phải là một thời gian liên tục (durée continue) trong một tương quan nhân quả, nhưng chỉ là một thời gian như là một tiếp nối những khoảng khắc ngẫu nhiên, đơn biệt, mà sự gần nhau chỉ có tính cách một sự ở bên cạnh (juxtaposition), như lúc này trên bàn, cái bút *ở bên cạnh* lọ mực (có thể và cũng có thể không, nếu rời đi chỗ khác) mà không có liên lạc

gì với nhau cả. Người ta đi từ khoảng-khắc trước sang khoảng-khắc sau bằng một bước nhảy như ở giữa hai khoảng-khắc có một quãng trống, một hư vô, vì không có gì tiếp nối chúng lại. Sự việc này xảy ra, rồi một sự việc khác xảy ra, *như thế* đấy, chẳng ăn khớp với nhau, cũng chẳng liên-hệ với nhau. Camus dùng một ngôn ngữ « đứt đoạn » để biểu lộ cuộc đời đó : Đó là những câu rất vắn, gọn, xuất hiện trên giấy như một ngẫu-nhiên ở đâu tới, chứ không phải người ta có thể đoán trước từ câu trên, và xuất hiện như một tự-tại, hoàn-tất, hay nói theo J. P. Sartre trong bài giải thích của ông : « Mỗi câu của truyện « Người xa lạ » là một hải đảo ». (1)

Không có một liên tục hợp lý của ngôn-ngữ, vì cuộc đời mà nó biểu lộ không có liên-tục, luận-lý. Đó là thế-giới cuộc đời phi-lý.

Meursault làm, rồi đi chơi, tắm biển ; mẹ chết, đi ciné với Marie, giết người ; tất cả những sự việc đó đã xảy ra như thế, không do một thúc đẩy liên-lạc luận-lý nào.

> Ví dụ : « Một lúc sau, nàng hỏi tôi có yêu nàng. Tôi trả lời điều đó không có nghĩa gì cả, nhưng hình như là không. Nàng có vẻ buồn. *Nhưng* khi sửa soạn bữa ăn trưa, và chả vì cái gì cả, nàng lại cười đến nỗi làm cho tôi ôm lấy nàng. Chính lúc đó, có những tiếng cãi nhau vang *lại từ* nhà Raymond » (trang 56).

Những chữ : Nhưng, Rồi, Sau đó v.v..., tuy rất ít trong truyện, vì phần nhiều các câu đều bắt đầu bằng những chủ từ : Tôi xuống thang, tôi ngủ, hay Marie nhìn tôi v.v..., cũng không có nghĩa như là những tiếng *nối* những câu trong một suy-luận, hay một diễn-tả mà những phần ăn khớp với nhau theo một liên-lạc nào đó, mà trái lại chỉ có ý nhấn mạnh vào quãng-cách thiếu liên-lạc giữa những câu. Chữ « Nhưng » ở đây có ý nhấn mạnh vào sự đối lập giữa hai sự việc không ăn khớp với nhau và xảy ra như một mâu-thuẫn vô nghĩa : Nàng buồn. *Nhưng* lại cười.,.

Hơn nữa, như để nhấn mạnh vào sự cố định của mỗi sự việc và tính cách hoàn tất của nó, Camus thường dùng thì quá khứ (passé composé) :

---

(1) *Explication de «l'Etranger». Situations I. trg 117.*

« Raymond *đã* khép cửa và mọi người đã đi cả. Marie và tôi đã sửa soạn xong bữa cơm trưa. Nhưng nàng không đói, tôi ăn gần hết cả. Nàng đã đi từ lúc một giờ và tôi đã ngủ một chút » (trang 57).

Chính vì cuộc đời của mình là những khoảng khắc không liên-tục, mà Meursault cảm thấy mình xa lạ với sự xây dựng nó thành một liên-tục hợp lý để biện hộ cho chàng về phía luật sư, hay để kết án chàng về phía công-tố-viện.

Công tố viện buộc tội : « Thưa các ngài, ngày hôm sau đám tang mẹ, người này đi tắm biển, giao du với gái và đi xem một phim khôi hài. Rồi cũng người đó, sau đám tang mẹ, đã trụy lạc và giết người một cách vô lý để thanh toán một câu chuyện phong tục không xứng đáng ».

Nhưng sự thực lại không phải như vậy, vì với Meursault, sự thực là không có gì liên lạc giữa việc mẹ chết, đi tắm, đi ciné, hay giao du với gái. Vậy sự ly dị là ở chỗ một đàng quan niệm một liên-tục luận lý, như thể sau đám tang mẹ thì một cách hợp lý, người ta không thể cười đùa ngay được, một đàng không thấy có gì liên lạc giữa hai sự việc đó.

Marie, người đầu tiên nhận ra tính cách xây dựng giả tạo bao hàm trong lời buộc tội của công tố-viện, nàng khóc hét lên :

« Không phải thế, còn cái gì khác » (trang 134).

Rồi luật sư cũng không chịu vì nhận thấy không có một tương quan luận lý giữa đám ma với việc giết người. Ông nói : « Vâng, thế người này bị kết án vì đã đưa đám ma mẹ hay vì đã giết người ?» (trang 136).

Còn Meursault, trong những lúc hỏi cung dài hàng mấy tiếng đồng hồ, chúng có cảm tưởng như người ta đang kể tội một người khác nào đó không phải là mình :

« Trong những lý-luận của công-tố-viện và luật sư, tôi có thể nói rằng người ta nói nhiều về tôi hơn là nói đến tội của tôi. Và những lý-luận đó có khác nhau thực không ? Luật-sư giơ

tay và công nhận tôi có tội, nhưng xin tha. Ủy-viên công-tố cũng giơ tay buộc tội, và xin không tha. Dầu vậy có một điều làm tôi khó chịu. Mặc dầu những bão khoăn của tôi, đôi khi tôi có ý định can thiệp và Luật-sư của tôi nói : « Anh im thì lợi hơn cho anh ». Như thế là người ta muốn giải quyết vụ này mà không có tôi. Mọi sự xảy ra mà tôi không can thiệp gì vào. Số phận của tôi bị ấn định mà tôi không được hỏi ý-kiến. Thỉnh thoảng tôi lại muốn làm cho mọi người ngưng lại để nói : « Dù sao, ai là kẻ bị cáo ? Người bị cáo cũng quan hệ chứ ! Và tôi có nhiều cái để nói ! » (trang 140).

Nhưng rồi Meursault cũng im lặng, vì chàng thấy nói vô ích, chẳng ai có thể hiểu và *muốn* hiểu chàng... Cho nên trong khi người ta bênh vực hay buộc tội chàng, chàng chỉ nghĩ đến những tiếng động ở ngoài phố và mong cho chóng xong để về nhà giam được yên thân.

« Tôi nhớ lại lúc luật-sư của tôi đang nói, tôi nghe thấy tiếng kèn của người bán kem bay đến tận tai tôi. Tôi nghĩ đến những kỷ-niệm về một cuộc đời không còn thuộc về tôi nữa, nhưng tôi đã tìm thấy ở nó những vui sướng nghèo nàn và lâu bền nhất : hương mùa hè, khu phố mà tôi yêu, trời một buổi chiều nào đó, nụ cười và những chiếc áo của Marie. Tất cả những gì tôi làm vô ích ở đó trào lên họng và tôi chỉ vội vã mong người ta chấm dứt ngay để tôi có thể về buồng giam với giấc ngủ của tôi » (trang 148).

Meursault là kẻ xa lạ với cuộc đời. Chàng từ chối sự phán đoán và kết án của cuộc đời ấy ; nhưng chàng không uất giận vì chàng lãnh đạm với ngay cả việc người ta có thể xử tử chàng.

Chàng từ chối một cách tàn nhẫn mọi an ủi tôn-giáo xuất-hiện như những niềm tin hiển nhiên chắc chắn, những niềm tin mà chàng cho là không đáng giá một sợi tóc « đàn bà » (trang 169).

Hầu như chàng chỉ có sự trống rỗng, nhưng ít ra đó là một chân lý chắc chắn nhất chàng đang có. Chẳng có gì là quan trọng đối với chàng, và chàng biết như thế, ngay cả cái chết của chàng. Chàng lãnh-đạm với cuộc đời và khi nhận thấy vậy, chàng cảm thấy sung sướng, và ngay cả bây giờ, lúc gần chết :

« Để tất cả được chu tất, để tôi đỡ cô-độc, tôi chỉ còn mong ước có nhiều người đến xem ngày xử-tử tôi và đón tiếp tôi bằng những kêu la oán hờn » (trang 172).

☆

3) *Quan-niệm III.*— TIỂU-THUYẾT LÀ MỘT PHẢN TIỂU-THUYẾT.

Ở nơi những nhà văn thuộc nhóm « Tiểu-thuyết mới » bây giờ, người ta nhận thấy một sự cố ý tránh gây những rung động « nhân-loại » trong tác-phẩm, hoặc là rung động tình cảm (mô-tả tâm-lý, xã-hội), hoặc là rung động về ý-tưởng (khuynh-hướng triết-lý ở quan-niệm II) vì chủ đích là nhằm đạt tới một cái nhìn khách-quan về cuộc đời mà tác-giả hay độc-giả phải kìm giữ những biểu lộ tâm-tình, cảm nghĩ, như điều kiện cần thiết để đạt tới cái nhìn đó. Cho nên người ta không tìm thấy một lo lắng gì về những vấn đề « thời đại » trên mọi lãnh vực: tâm-lý, xã-hội, chính-trị, triết-lý, trong tiểu-thuyết của họ. Chính vì quan-niệm tiểu-thuyết như một công trình xây dựng, một « phòng thí nghiệm của thuật kể chuyện » (laboratoire du récit) theo kiểu nói của M. Butor, mà nhóm nhà văn này đặc biệt chú ý tới *hình thức*, hay kỹ-thuật xây-dựng như M. Butor đã viết trong một bài có thể coi là một tuyên-ngôn của nhóm: « Tiểu-thuyết như một tìm kiếm». Sự khai phá những hình-thức tiểu-thuyết khác nhau bày tỏ cái gì tùy-thuộc, ngẫu-nhiên trong cái hình-thức mà ta đã quen thuộc, lột mặt nạ nó, lôi kéo ta khỏi nó, và làm cho ta có thể tìm thấy lại vượt quá giới-hạn của một thuật kể chuyện đã cố định tất cả những gì nó che dấu hay im lặng...»

Sự tìm kiếm những hình thức tiểu thuyết mới có một khả-năng tiếp thu lớn rộng hơn, đóng ba vai trò trong việc ý-thức ta lãnh hội thực-tại, tố-cáo, khai-thác và thích-nghi. Nhà văn phủ-nhận công việc đó, nếu ông không dạp đổ những thói quen, không đòi hỏi ở độc giả một nỗ lực riêng biệt nào, không bắt buộc họ phải phản-tỉnh, phải đặt lại vấn đề những vị-trí đã được công nhận từ lâu, chắc chắn

là có một thành công dễ dãi, nhưng cũng sẽ là người đồng lõa với tình trạng khó thở, với đêm tối mà chúng ta đang bị chìm đắm trong đó. Ông làm cho những phản-ứng của ý-thức trở nên cứng cỏi hơn, khó thức tỉnh hơn, và ông góp phần vào việc làm cho nó bị ngột ngạt thêm đến nỗi dù ông có nhiều thiện chí, tác-phẩm của ông cuối cùng chỉ là một thuốc độc » (1)

Không nói tới con người, hoặc mô tả tâm-lý hay thức tỉnh triết-lý, tiểu-thuyết của nhóm này bao gồm một phủ-nhận tất cả những gì là nội-dung, hình-thức của tiểu thuyết như trong hai quan-niệm trước họ (2).

Họ từ chối nhân-vật vì không « có » con người trong tác-phẩm, không có phân-tách tâm-tình, cảm-nghĩ gì cả. Vì không có nhân-vật, nên cũng không có « truyện » để kể, truyện hiểu theo nghĩa một câu *chuyện* có những tình-tiết gay-go, đặc-biệt, ly-kỳ hay phức-tạp, *đáng kể* như trong tiểu thuyết cũ. Không có « truyện » cũng không có « tình tiết » (intrigue) vì chủ-đích của nhà văn không phải là kể chuyện nhưng là lấy một vài sự việc nhỏ, tầm thường để thể-hiện một cái nhìn đặc-biệt về cuộc đời bằng cách xử-dụng những kỹ-thuật diễn-tả đặc-biệt.

Một số những nhà văn trong nhóm không đi tới một quan-niệm : vắng bóng người hoàn toàn trong tác-phẩm như M. Butor, J. Cayrol vì những nhân-vật của họ còn có tên tuổi và cảm-nghĩ. Trong nhóm, chỉ có Alain Robbe-Grillet là thực hiện một sự vắng mặt con người hoàn toàn. Với Nathalie Sarraute, vẫn còn thấy kỹ-thuật : đối-thoại hay độc-thoại nội-tâm, tuy không phải để tiến tới chỗ ý-thức và khám phá cuộc đời, nhưng chỉ để nói lên cái vô nghĩa của lời nói. Đến Alain Robbe Grillet, không còn đối-thoại, độc-thoại, mà chỉ là cái nhìn khách-quan, nhưng như của một nhân-vật vô tình.

---

(1) « *Le roman comme recherche* » *trong Répertoire, trang 9*

(2) *Xem bài : « Tiểu-thuyết mới trong văn-chương Pháp hiện-đại » Thế-kỷ 20, số 6 ; và bài : « Văn-chương như một phủ-nhận » của tác-giả. Bách-Khoa số 115, trong đó tôi nói nhiều tới những điểm mà tôi chỉ nhắc lại qua ở đây.*

Kỹ-thuật đó được xử-dụng thành công nhất trong hai cuốn truyện sau cùng của tác-giả là (La Jalousie) và (Dans le Labyrinthe). Vì quan-niệm mô-tả tiểu-thuyết như một cái nhìn khách-quan, nên A. Robbe-Grillet cũng đặt lại việc xử-dụng ngôn-ngữ trong việc mô-tả.

Ngôn-ngữ là một cách-thế biểu-lộ thực-tại. Tiểu-thuyết không thể tránh được việc xử-dụng ngôn-ngữ. Nhưng ngôn-ngữ có *thực sự* biểu-lộ thực-tại, hay ngược lại, xuyên-tạc thực-tại. Những khuynh hướng tiểu-thuyết và phê-bình văn-học mới rất chú ý đến vấn đề đó. Trong bài Nature, Humanisme, Tragédie, A. Robbe-Grillet đã phê-bình quan-điểm nhân-loại hóa cuộc đời ngoại giới trong hai quan-niệm về tiểu-thuyết cũ và cả nhóm Sartre, Camus. Người ta coi người là trung-tâm vũ-trụ, và mọi sự ở đời chỉ có nghĩa khi ràng buộc với con người, phục-vụ con người. Đó là nhân-bản toàn diện. Văn-chương biểu-lộ khuynh-hướng nhân-loại hóa đó. Ví dụ : nói : *núi hiểm trở*, hiểu *dữ tợn*. Sở dĩ nói như vậy là vì ta có dự định leo núi. Nếu ta đi tàu bay ngắm núi thì núi hùng vĩ, đẹp. Vậy những ý-nghĩa đều do ta gán cho sự vật. Tự nó trước sau vẫn thế. Nhưng bởi vì ta cứ nhất định là muốn liên-lạc thông-cảm với ngoại giới, nên khi không được, ta buồn, và đó là nguồn gốc của bi-kịch : ly dị giữa đời và ta. Ví dụ : ta gọi trong núi rừng. Không ai trả lời cả. Thay vì nhận-định là không có gì cả như là một sự-kiện, ta cứ nhất-định tin là *có* người, và vì lý do này, lý do kia, không trả lời. Ta lại gọi nữa — Vẫn im lặng. Ta thất vọng và cảm thấy cô-đơn. Nhưng chính ta đã tạo ra những tương-quan với ngoại giới và khi không có Phù-hợp, ta cho là Đời Phi-lý. Vậy từ chối thông-cảm, cũng là chấm dứt nguồn gốc của Bi-kịch, Bi-đát.

Hơn nữa, thực-tại bị xuyên-tạc trong khi ta nhân-loại hóa cuộc đời. A. Robbe-Grillet chứng minh : Trong văn-chương, người ta thường dùng lối ẩn dụ (métaphore) để xuyên-tạc thực-tại như thế nào. Ví dụ : viết : người thợ làm đổ mồ hôi dưới ánh mặt trời *gay gắt*. Ẩn-dụ gay-gắt ở đâu đưa về một dự-phóng và dự-phóng đó đã nói rồi : *đổ mồ hôi*. Cho nên ẩn-dụ thừa vì không có *cái năng đỡ* nó là dự-phóng. Nếu người ta cứ dùng ẩn-dụ, ẩn-dụ dần dần làm cho ta tưởng rằng sự vật có đặc tính đó như *thuộc về bản-tính của nó*, trong khi thực sự, đó chỉ là một đặc-tính gắn liền với dự-phóng chủ-

quan của ta mà thôi, vì trong dự-phóng khác, ví dụ : tắm nắng, thì nắng lại có thể là nắng *dịu*.

Do đó, những đặc-tính thực sự ta gán cho sự vật có thể trở thành những ý nghĩa tự-tại, biệt-lập khỏi con người và hễ nói đến sự vật đó thì liên-tưởng tới những đặc-tính đó như không dính gì tới con người. Cho nên văn-chương thành ra *sáo*, trống-rỗng. Ví dụ : mùa thu bao giờ cũng phải là *buồn*, và hễ viết văn thì bao giờ cũng dùng ẩn-dụ đó.

A. Robbe- Grillet đề nghị một lối diễn-tả mà ta có thể gọi là một thứ *ghi* (transcription) hoàn-toàn khách-quan. Như thay vì nói : cái nhà *ẩn* trong thung-lũng, ông viết : cái nhà *ở* (est) trong thung-lũng.

La Jalousie

Của A. ROBBE-GRILLET

Nếu người đọc định đi tìm trong cuốn truyện này một mô-tả tâm-lý hay triết-lý về sự ghen-tuông như một tâm-tính, một đam-mê thường hay gây sóng gió, bi kịch và những kết-quả tai-hại, thì độc-giả sẽ thất-vọng hoàn-toàn, vì nhân-vật chính là người chồng ghen, không bao giờ ra mặt, có tên tuổi gì. Chàng chỉ là một cái nhìn như của một vật vô hình. Sự liên-tưởng tới nghệ-thuật chớp bóng sẽ giúp ta hiểu kỹ-thuật xây dựng của A. Robbe-Grillet. Có một máy chụp và chiếu phim. Máy chụp ghi thật đúng và khách-quan mọi chi-tiết bề ngoài của *cảnh* chụp, và máy chiếu trả lại trên màn ảnh. Máy chụp và chiếu là tác giả hay nhân vật chính, còn độc giả là khán giả trong phòng chiếu bóng ; tiểu-thuyết là cuốn phim chiếu trên màn ảnh. Do đó, chúng ta không đứng trước một *người ghen* và biểu-lộ tình-cảm đó thế nào trong cử-chỉ, hành-động, nhưng là đứng trước một hoàn-cảnh ghen qua sự mô-tả của một người ghen mà ta không trông thấy chính người đó.

Bìa trang bốn của cuốn truyện, tác giả đã nhắc ta điều đó : « Người kể câu chuyện này — một người chồng theo rõi vợ mình — là trung tâm cốt chuyện. Chàng ở trên sân khấu từ câu đầu đến câu

cuối, đôi khi hơi đứng cách xa một chút, nhưng bao giờ cũng ở hàng đầu. Thỉnh thoảng chàng ở đó một mình. Tuy vậy, độc giả không nghe thấy hay trông thấy chàng, mà chỉ cảm thấy chàng có mặt để đặt hướng cho mọi sự chung quanh, ước lượng những quãng cách và những cử-chỉ, hay để gán cho cuộc đời một hình-thức, một cứng chắc, và một trọng lượng. Nhân vật đó không có tên, khuôn mặt. Đó là một trống rỗng ở giữa cuộc đời, một chỗ trũng ở giữa đồ vật. Nhưng bởi vì mọi con đường đều bắt đầu từ nó và kết thúc ở nó, chỗ trũng đó rút cục trở thành cụ-thể, vững chắc nữa ».

Kỹ thuật diễn tả đó, E. Henriot đã gọi là « cái nhìn », một cái nhìn vô tư, lãnh đạm, khách quan, nhằm lãnh hội thế giới chung quanh theo chiều mặt của nó.

Cốt chuyện không có gì lạ : Một người đàn bà có chồng tên là A. Một người đàn ông tên Frank, có những giao thiệp khả nghi với A... Khung cảnh : *Phông* là đồn điền chuối ở một xứ thuộc địa. Sân khấu là một phòng khách hay sân thượng.

Tất cả cuốn truyện hơn hai trăm trang chỉ là một mô-tả tỉ-mỉ những gì xẩy ra trong khung cảnh đó, và những gì xẩy ra chẳng có gì đáng nói, lạ lùng, vì bao giờ cũng chỉ là những buổi chiều tối, uống nước hay ăn cơm ở phòng khách trên sân thượng, và nói chuyện tầm thường về làm ăn, đi ra tỉnh mua đồ v.v...

Như thế, đã rõ chủ đích của tác-giả không phải là kể chuyện hay mô tả tâm-lý, triết-lý gì cả, nhưng là nhằm mô-tả một thế giới đồ vật có sự hiện diện của con người như một *cảnh-tượng* để quan-sát, và vì muốn quan-sát thật kỹ lưỡng để có thể khám phá thấy mọi chiều cạnh của cảnh-tượng, nên cần phải dùng những kỹ-thuật đặc biệt.

1) Tất cả chuyện chỉ thu gọn vào một hai cảnh, để tập trung sự chú ý của người đọc vào một hai cảnh đó. Ví dụ ở đây cảnh duy nhất là buổi chiều tối ở phòng ăn hay trên sân thượng, và được nhắc đi nhắc lại nhiều lần như thể máy chụp ảnh chiếu vào một cảnh và thay đổi vị trí, ánh sáng để có thể nhìn thấy cảnh dưới nhiều khía cạnh khác, tuy nhiên cảnh vẫn xuất hiện với từng ấy đồ vật, người, cử-chỉ, và do đó, mỗi lần tả lại chỉ khác nhau đôi chút. Đó là một kỹ-thuật của điện ảnh và của âm-nhạc.

2) Sự nhắc đi nhắc lại nhằm chủ đích gây một tác-dụng ám-ảnh người đọc như thể cái nhìn của họ không thể thoát được một khi đã bám vào cảnh mình nhìn.

3) Hơn nữa, sự mô-tả trong khi nhắc đi nhắc lại cùng một sự-kiện, một cảnh-tượng, chỉ chú ý tới những cái rất tầm thường, chi-tiết tỉ-mỉ, tuy vậy lại không nói lên ý nghĩa của những cái tác-giả hay nhân-vật nhìn thấy hay chỉ nói với một thái độ giả-thiết : Có lẽ là như thế. Như ở trong cuốn Jalousie, người ta chỉ nhìn thấy cái gì mà người chồng vô hình (vì ẩn dấu) nhìn, và nhìn thấy thế nào thì mô tả thế mà không *giải-thích* hoặc ám-dụ, giả-thuyết. Do đó sự mô-tả những sự việc, cử-chỉ trong cái vẻ bề ngoài của nó mà lại từ chối không giải-thích, hình như làm cho sự việc được mô-tả vẫn còn nguyên-vẹn để dành cho những cái nhìn sắp tới, vì nếu nhìn một lần và kèm theo giải-thích, sẽ không còn lý do trở lại, vì không còn gì để nhìn và nói. Đó là một kỹ-thuật mô-tả hoàn toàn hình-thức, như đoạn :

> « Nàng đi về hướng tủ lớn dựng ở cuối nhà sát tường. Nàng mở ngăn trên, lấy ra một vật gì nhỏ, rồi lại trở về chỗ có ánh sáng ».

Câu đọc đó được nhắc tới nhiều lần, nhưng không bao giờ tác giả chỉ định rõ hay giải-thích tủ đó là tủ gì, và vật lấy ra là vật gì. Cái nhìn của một máy chụp chỉ biết ghi những cử-chỉ và không ghi những ý nghĩa của nó, vì cuộc đời là *có* ở đấy (existe) trước khi *là* thế này, là *thế* kia. Sự mô tả như vậy không bao giờ múc cạn điều mô tả, và do đó vẫn có thể trở đi trở lại mãi mà không làm cho người đọc tức giận và chán vì người đọc vẫn chưa hiểu, vẫn còn muốn tìm hiểu, nghĩa là vẫn phải chờ đợi.

4) Dụng ý đó cũng biểu lộ trong kỹ-thuật mô-tả một cái chính mà lại không nói tới nó, trái lại chỉ mô-tả những cái chung quanh như để *gợi lên*, nhắc tới điều mình mô-tả là trung-tâm của cái nhìn, mà không bao giờ nói ra. Ví dụ trong truyện « Le Voyeur », hành động trụ cốt có lẽ là một hiếp dâm hay giết người, như là trung-tâm của câu chuyện, mà mọi sự việc khác phải qui tụ vào đó, nhưng tác giả tả chi-tiết tất cả những sự việc khác để khêu gợi, làm cho độc giả bị ám ảnh bởi hành động đó mà không bao giờ nói ra. Đến cuốn Jalousie

cũng vậy, người đọc luôn luôn biết rằng có một người chồng ghen đang quan sát vợ với một người đàn ông khác có *thể* là nhân tình. Qua những sự việc mà cái nhìn kia mô-tả, người đọc được biết đó là một hoàn-cảnh ghen tuông, nhưng không bao giờ tác giả trình bầy con người ghen đó thật trước mặt, mà chỉ mô tả những sự việc có thể gợi lên, nhắc tới sự ghen tuông.

5) Ngôn-ngữ diễn-tả là một ghi nhận như máy ghi, gạt bỏ mọi ẩn-dụ, ám-ngữ :

> « Chỗ đó bây giờ trống. Cái ghế được kê đúng chỗ, đĩa và khăn ăn cũng được đặt đúng chỗ ; nhưng không có gì cả giữa mép bàn và cái tựa của ghế ngồi, để trống, mặt ghế bằng rơm giầy đan thành hình chữ thập ; và đĩa sạch, bóng có những dao, xiên vây quanh đầy đủ, như ở đầu bữa ăn » (trang 70),

Trong câu văn bằng tiếng Pháp, tác giả toàn dùng động-từ «Etre» và «Avoir» để tránh sự nhân-cách hóa thế giới sự vật, và giữ cho cái nhìn vô-tư khách-quan.

CHƯƠNG IV

KHÔNG GIAN CỦA TIỂU-THUYẾT

Một yếu-tố cấu-tạo khác của tiểu-thuyết là thế giới thiên-nhiên và thế-giới sự vật. Nhưng dã hẳn nhiên-giới hay vật-giới trong tiểu-thuyết không tạo thành một không-gian khách-quan, mà là một không gian sống thực, không gian theo sự hiểu biết và cảm-xúc của con người nghĩa là một không gian ở trong tầm xử dụng của con người. Tiêu-chuẩn để xác định không gian sống động không phải là những thước đo quãng cách khách-quan, nhưng là sự *chú ý*, bận tâm của ta. Một vật có thể rất gần tôi theo quãng cách khách quan, nhưng lại rất xa theo sự bận tâm của tôi, vì nếu nó ở ngay bên cạnh tôi mà tôi không chú ý, bận tâm tới nó, thì một cách sống thực, nó rất xa đối với tôi. Một cái hồ ở bên cạnh nhà tôi nhưng không có đường xá đi vào, thì đối với tôi, xa hơn một cái hồ khác cách nhà tôi hàng chục cây số nhưng có xa lộ rất tiện lợi để đi tới. Cho nên không-gian sống-động là không gian của con người. Nhưng con người có thể quan-niệm khác nhau về không-gian, và tiểu-thuyết biểu lộ những quan-niệm khác nhau đó.

I. Không-gian quen thuộc.

Trong nhiều tiểu thuyết, nhất là ở quan-niệm I, theo sự phân-loại ở trên, thế giới chung quanh con người, nhân vật, thường chỉ là một *trang-trí* tô-điểm, như cái khung để « lồng » một câu chuyện muốn tả mà thôi, hoặc chỉ nhằm một tác-dụng : gây *hứng khí* cho câu chuyện.

Nói cách khác, trong những tiểu thuyết này, trọng tâm là nhân-vật, câu chuyện ; còn đồ vật, dụng cụ, hay thiên nhiên chỉ có công dụng như những phương-tiện nhằm phục-vụ con người, câu chuyện ; vì điều người đọc muốn tìm thấy trong truyện là những tâm-trạng, tính tình, bi kịch hay hài kịch, không phải một tả cảnh, dù sự tả cảnh đó có đặc biệt và đặc sắc đến đâu đi nữa.

Thường thường nhiều tiểu thuyết cũ, theo quan-niệm I, đều bắt đầu bằng một tả cảnh có ý nghĩa như một sự *dàu cảnh*, *mở màn*, nhiều khi cảnh đó cũng chẳng bợp là bao hay cần thiết lắm cho câu chuyện sắp kể.

Ví dụ vào đầu « Đoạn-tuyệt », Nhất-Linh mở màn : « Một buổi trưa chủ nhật về mùa Đông. Trong gian phòng ấm áp, bốn người ngồi quây quần nói chuyện trước lò sưởi đỏ rực. Bên ngoài, mưa bụi lặng lẽ bay qua mờ mờ như hơi sương. Hai gốc hoàng lan cạnh cửa sổ đứng rũ rượi, càng lá nặng nề trĩu ắt ».

Rồi tác giả viết một câu để chuyển ý sang câu chuyện muốn kể : « Nghe có tiếng trẻ rao báo ngoài phố, bà giáo Thảo nhìn ra vườn hỏi chồng : Cậu đã mua báo hôm nay chưa ? »

Sau đó tác giả kể chuyện việc tự tử của một người con gái đăng trong báo vì cảnh mẹ chồng ác nghiệt qua một đối thoại giữa ông bà giáo Lâm và con gái là Loan, nhân vật chính của cuốn tiểu-thuyết.

Người ta nhận thấy sự dàn cảnh này thực ra không cần thiết và không liên lạc gì là bao với việc nói chuyện trong gia đình của ba người.

Nhưng sự tả cảnh thường nhằm gây một *bầu khí* tô điểm cho một tình-tự hay một tình-trạng thêm tha-thiết, mãnh-liệt hay bi-dát v.v... như khi Khái-Hưng tả giòng sông Nhị-hà đầu truyện « Anh phải sống » :

« Trên đê Yên-phụ, một buổi chiều mùa hạ. Nước sông Nhị-hà mới bắt đầu lên to, cuồn cuộn chảy, tưởng muốn lôi phăng cái cù lao ở giữa sông đi.

Trên giòng nước đỏ lờ đờ, những thân cây, những cành khô trôi từ rừng về, nổi lênh bênh, như một dãy thuyền nhỏ liên tiếp chạy thực nhanh tới một nơi không bờ không bến ».

Đó là nơi sẽ xảy ra cái bi kịch của gia đình bác Thức, và tác giả đã muốn cho người đọc nhìn, cảm thấy trước cái cảnh của thảm kịch đó.

Qua cách mô tả trên, không gian sống động xuất hiện như một cảnh vật quen thuộc, một thuận cảnh, hòa đồng với con người và nhằm phục vụ những dự định của con người : người buồn thì cảnh cũng buồn, người vui thì cảnh cũng vui. Người đã mặc nhiên phủ lên trên cây cỏ vạn vật một lớp áo của lòng mình. Ngoại vật như trở thành vô nghĩa nếu không có con người gán cho nó một ý nghĩa và một giá trị.

« Đã hai năm chàng chờ đợi... và trên bờ sông cao, khóm cây vẫn yên lặng nghiêng mình soi bóng xuống mặt nước xanh rêu không động, những bụi lau lá sắc và nhọn vẫn dựng thẳng hàng bông trắng loáng thoáng lẫn trong không. Và trên ngọn đồi xa, làn mây bạc vẫn ngập ngừng dừng lại...

Cùng chàng mong ngóng người năm ấy, vạn vật trầm ngâm mong ngóng xuân về. » (Đợi chờ. Khánh-Hưng. Trg 11).

Cảnh vật thiên-nhiên không bao giờ tự nó có một ý nghĩa tự tại, biệt lập, nhưng mặc một ý nghĩa, một tình-tự tùy theo con người gán cho. Người lãng mạn buồn, không phải vì thấy cảnh chiều thu lá vàng rơi buồn, nhưng vì lòng người đã như *sẵn sàng* đi vào tâm trạng buồn và cảnh vật ở đây xuất hiện chỉ như một yếu-tố thúc đẩy, một dịp để đưa người đi vào một tâm-trạng nào đó mà thôi.

Đến thế giới sự vật, đồ dùng cũng vậy, tất cả đều chứa đựng những ý nghĩa nhân loại nhất định và hoàn tất. Hoặc là người ta chú ý mô tả nó, nhưng sự chú ý đây không phải nhằm trình bày sự vật, đồ dùng như những vật tự tại, biệt lập, và như chống lại dự định xử dụng, chiếm đoạt của con người, nhưng là mô tả công dụng, ý nghĩa của nó mà người ta đã gán cho và nhằm làm nổi bật lên công dụng ý nghĩa đó trong khi mô tả, hoặc là người ta không chú ý mô tả nó, và chỉ nhắc qua như những phương-tiện dùng để đi tới một mục đích nào đó. Người ta có thể tìm thấy ý định mô tả đó trong hầu hết bất cứ một đoạn tiểu thuyết nào mà người ta đọc như đoạn sau này :

« Loan đứng dừng ở chân thang, thân mật hôi đứa bé... Nàng hồi hộp bước lên thang gác, rồi đứng tựa vào bao lan đưa mắt nhìn quanh. Trong gian phòng lạnh lẽo chỉ còn trơ trọi lại cái giường ngủ trên giải chiếc chiếu cũ nát. Nhìn thấy ở góc buồng có một bộ ấm chén và cái đèn con, Loan trỏ tay hỏi đứa bé :

— Cái này của ông Dũng ?

— Vâng nhưng ông ấy cho cả tôi. Chắc là đi xa, nên ông ấy không muốn mang đi » (Đoạn-tuyệt trang 35-36).

Chủ đích của tác giả là tả những *cử chỉ*, lời nói, thái độ, tâm tình, sự việc, chứ không phải những đồ dùng, sự vật. Những cái này chỉ là công dụng trang-trí hay phương-tiện, và đã hẳn là phải vượt qua khi đã dùng xong. Người đọc cũng như tác giả, không chú trọng tới sự vật đồ dùng như trọng tâm của đoạn văn, nhưng đến động tác của nhân vật mà thôi, còn thế giới đồ vật chỉ là cái « phông » ở đàng sau những cử-chỉ, thái-độ, cũng như trên sân khấu, người đọc chú ý tới sự trình diễn của các nhân vật, không chú ý tới phông, bàn ghế trang trí như là một trọng tâm của vở kịch. Cái thang chỉ dùng để đi qua, cái bao lan để tựa, và dùng xong thì thôi, vì mục đích mô tả là ở chỗ nói lên ý-định *dùng*, chứ không phải chính nó là nó. Cần nhấn mạnh vào vai trò « trang-trí » của đồ vật trong quan-niệm này vì chúng ta sẽ thấy trong một quan-niệm khác, như của Butor, Robbe Grillet về tiểu thuyết, hay như của E. Ionesco về kịch, sự vật, đồ dùng là trọng tâm của truyện hay của kịch, nghĩa là trở thành yếu-tố cấu tạo câu truyện, vở kịch, chứ không phải chỉ là một « phông », một dàn cảnh

trang trí. Cho nên dù ở trong quan-niệm I, người ta có dàn cảnh bằng mô tả nhiều chi tiết, phong-phú, thì cũng vẫn chỉ là nhằm trang-trí, hoặc gây bầu khí mà thôi. Hơn nữa, sự xếp đặt và tổ chức thế giới đồ vật đó bao giờ cũng phù hợp với những dự định rõ rệt của con người trong những hoàn cảnh nhất định như thể theo những quy ước có sẵn.

Nếu là tả một cảnh nghèo, tất nhiên mái nhà phải là tranh, tối tàn, bàn ghế phải là cũ kỹ, giường chiếu phải là mục rách chẳng hạn ; hay nếu là tả một cảnh giàu, thì đồ dùng tất nhiên phải là sang trọng, nhà ngói, bàn ghế bằng đồ gụ, sa-lông sặc sỡ v.v... Nếu là bỏ nhà ra đi, bao giờ cũng là phải gặp sương gió ; hoặc nếu là dự định ra đi thì bao giờ cũng thấy cảnh vật như mời gọi lên đường. Loan trong « Đoạn-tuyệt » muốn thoát khỏi xã-hội khắt khe mà nàng không còn thể chịu nổi, ra khỏi nhà lên đê Yên-phụ để tư lự :

> « Loan đi rẽ lên đê Yên-phụ. Gió bãi thổi làm quần áo Loan phấp phới. Tay giữ chặt lấy khăn san, nàng đi ngược lên chiều gió, hai con mắt lờ đờ nhìn ra phía sông rộng.
>
> Sau mấy dặng soan thưa lá, giòng sông Nhị thấp thoáng như một giải lụa đào. Bên kia sông, gió thổi cát ở bãi tung lên trông tựa một đám sương vàng lan ra che mờ mấy cái làng con ở chân trời. Xa nữa là dẫy núi Tam-đảo mầu lam nhạt, đứng sừng sững to tát nguy nga, ngọn núi mù mù lẫn trong ngàn mây xám.
>
> Loan đưa mắt nhìn một cánh buồm in trên nền núi xanh nghĩ đến những cuộc phiêu lưu hồ hải ở nơi nước lạ, non xa. Loan ao ước được ở một chiếc thuyền kia tháng ngày lênh đênh trên mặt nước mặc cho nó đưa đến đâu thì đến để xa hẳn cái xã-hội khắt khe nàng đương sống ».

Cảnh lúc nào cũng sẵn sàng phù hợp với dự định của con người, hoặc là để cho con người an nghỉ ẩn náu, cư ngụ trong đó, hoặc là đưa con người ra khỏi những giới hạn của khung cảnh quen thuộc để đưa vào một thế giới xa vời mơ hồ mà con người trước mong có thể cũng an nghỉ, ẩn náu hòa đồng với nó.

II.— Không-gian nội-tâm và Không-gian đối-nghịch

Trong những tiểu thuyết của một số nhà văn trẻ bây giờ, có thể nói ý-hướng tả cảnh hoàn toàn bị gạt ra khỏi những lo lắng xây dựng tác-phẩm của họ. Truyện ở đây là một suy tư của nhân-vật là tác-giả, cho nên trọng-tâm là một thắc-mắc, tìm hiểu ý-nghĩa những sự việc xảy ra chung quanh mình, và một cách tổng-quát hơn, ý-nghĩa cuộc đời : Vì thế tác giả không chú trọng đến cảnh vật, và đôi khi từ khởi điểm câu chuyện, đã ném độc giả ngay vào những thắc-mắc suy-tư. Nếu có nói tới sự vật, đồ dùng, thì chẳng qua là coi chúng như những dịp để hành động, để thức-tỉnh. Cho nên nhà văn không lo dàn cảnh, gây bầu khí, hoặc mô-tả tỉ-mỉ, vì thực sự nhà văn lãnh đạm với những cảnh vật bên ngoài, và chỉ để ý tới khi chúng liên quan đến những suy nghĩ của mình. Vì thế cái thế giới bên ngoài không gian sống thực ở đây biến thành một thứ không gian nội-tâm, vì nhà văn thu hút tất cả vào trong ý-thức để xây dựng một vũ trụ của suy-tư mà thôi.

Vĩnh-Lộc vào đề câu chuyện « Góc phố » :

« Khi người cảnh binh dẫn tôi về nhà, mẹ tôi chỉ nhìn tôi rưom rướm nước mắt. Lúc đó tôi muốn quỳ xuống, nắm lấy bàn tay gầy guộc của người mà khóc theo. Nhưng tôi không làm được cái cử chỉ đó, vì một bên cổ tay tôi còn mắc cái còng sắt. Một lúc sau mẹ tôi mới nói được. Tiếng nói đứt quãng vì nghẹn ngào : Con dại quá... Bây giờ... mẹ biết làm sao ». (Thế-kỷ 20, số 1).

Cũng như Duy-Thanh mở đầu truyện « Trái tim » :

« Sao, sao, tôi làm thế nầy ». Y lẩm bẩm như vậy rồi cố gắng ngồi dậy. Hai bàn tay quờ quạng sờ xung quanh. Mặt đất ẩm. Hơi gió ban đêm phả vào mặt y những thoáng lạnh. Y cố nhớ lại trường hợp nào đã khiến y phải nằm ở chỗ đó.

« À à phải rồi, tôi đã ra đây với một người đàn bà, vợ tôi. Rồi sao nữa ». Y lắc lắc, cựa cựa cái đầu bờm lên những sợi tóc cứng...

Bấy giờ y mới nhìn xuống thân mình và bỗng trợn tròn con mắt : Lưỡi dao găm vào ngực từ bao giờ. Chính nơi trái tim. « Mà sao tôi không chết ». (Thế-kỷ 20, số 2).

Mở đầu chuyện, tác giả đưa độc giả vào ngay cốt chuyện bằng những hành động, ý nghĩ của nhân vật làm khởi điểm cho một suy nghĩ sau này.

Rồi trong truyện, gặp bất cứ cái gì trong lúc sự suy nghĩ đang tiếp diễn, thì cái đó cũng chỉ là dịp để cho suy-tư tìm thấy một ý nghĩa nào đó về cuộc đời.

« Những lần lên đường ra đi, đi xa bằng xe lửa, đi gần bằng xe buýt trong một châu thành, hình ảnh cuộc đời như một chuyến xe. Khi nào còn bám được thì với điều kiện nào cũng phải bám lấy. Bị bỏ lại tức là không còn gì nữa ». (Dương-nghiễm-Mậu. Tiếng nói. Sáng-tạo số 31).

« Ý nghĩ đầu tiên của tôi về con sông này : nó chỉ là biên giới của đất đai, nó không là biên giới của tư tưởng. Người bên kia hay bên này không qua lại nhau, nhưng tư tưởng phát sinh từ tâm-hồn người bên này hay bên kia thì cũng có thể nẩy nở sang bên kia hay bên này... Hôm đầu tiên lên đài quan sát, nhìn dòng sông tôi đã nghĩ và tin như vậy. Quốc lộ vẫn bò dài Nam Bắc, chiếc cầu qua sông rất vững chắc, nước chảy hiền từ. Tôi cố gắng phân biệt ra biên giới, nhưng không được, vẫn chỉ là làng mạc, đồng ruộng và đường đi, muôn đời muôn thuở vẫn là hình ảnh quê hương tôi...

Có một người lên thay phiên gác cho tôi, sự có mặt của hắn làm tôi bớt bực bội. Tôi lấy thuốc châm hút. Tấm bản đồ trăm ngàn xanh rì trước mặt, một bên là xanh biển, một bên là xanh núi. Chằng chịt những chi tiết địa hình địa vật trên một hệ thống ô vuông nho nhỏ. Kéo một hơi dài, tôi phà khói bao trùm tấm bản đồ, tôi hốt hoảng nhớ tới những khói lửa tràn lan trên quê hương năm xưa. Tôi quạt khói đeo ra khỏi sông núi. Đứng dậy nhìn vào viễn kính : không có khói lửa. Vẫn là màu xanh.

Người bên cạnh hỏi tôi :

— Có gì không ?

Tôi nói :

— Có người. » (Làm quen, Tinco-Trường. Sáng-tạo số 31).

Có thể mường tượng những nhà văn này như một người đi trên đường vắng, trời lắm tấm mưa lạnh ; họ bước đi, nhưng mắt đăm chiêu tư lự như bận rộn thắc mắc với những vấn đề đang chia sẻ lòng họ ; nếu có nhìn thấy đồ vật gì trước mặt có thể gợi ý và liên lạc với những thắc mắc của họ, họ nắm lấy, thu gọn vào lòng để có thêm một cái mở đường cho họ thấy một khía cạnh khác của vấn đề họ thắc mắc. Thế giới của tiểu thuyết là thế giới của suy-tư *từ* những hình ảnh, sự vật gặp trên đường suy nghĩ. Con tầu, chiếc xe, chỉ là dịp nhắc cho họ nghĩ tới một ý nghĩa về cuộc đời như một chuyến xe mà nếu không may nhỡ nhàng là hỏng hết cả. Con sông, con đường, nhà cửa, sông núi, chỉ là dịp cho họ thấy thêm những khía cạnh của vấn đề chia rẽ giữa người với người. Cảnh vật vẫn thế, ở cả hai bên, vẫn chỉ cùng là mầu xanh. Cả về con người cũng vậy, ở bên này bay bên kia, cũng chỉ có người, nghĩa là có những con người với những mong ước, đau khổ, nỗi niềm chung... nhưng tại sao họ chia rẽ và đố kỵ nhau ?

Trong một ý-hướng sáng-tác như vậy, không còn có không-gian khách-quan, nhưng chỉ còn một không-gian nội-tâm (espace intérieur), nghĩa là một không-gian mà trong đó những sự vật đã bị nội-tâm-hóa (intériorisés). Đôi khi những sự vật bị nội-tâm-hóa đó, nghĩa là đã trở thành những con đường đưa vào những thức-tỉnh và khám-phá ý-nghĩa cuộc đời, có thể đảo lộn cả một quan-niệm về cuộc đời khi nó trở thành trung tâm của một kinh nghiệm nhận-thức như trường hợp cái rễ cây rẻ ở công viên đã là một dịp cho Roquentin khám phá thấy tính cách ngẫu nhiên vô thường của hiện-hữu, cuộc đời.

Hoặc là những sự vật, đồ vật có thể còn đưa tới một quan-niệm về cuộc đời phi-lý khi chúng xuất hiện như một không gian đối nghịch. Gọi là không gian đối nghịch nghĩa là thay vì sự vật, dụng cụ phục vụ những dự định của con người, thì ngược lại, chúng chống đối với những dự định đó. Có một mặt *phải* của sự vật, đó là không-

gian hòa-hợp, quen-thuộc. Nhưng cũng có một *mặt trái* của sự vật, và đó là không gian đối nghịch. Có thể coi Kafka, nhà văn Áo nổi tiếng là nguồn gốc quan-niệm trình bày thế giới sự vật theo cái mặt trái của nó.

Cuộc đời theo mặt phải xuất hiện như phương-tiện thích hợp, ngoan ngoãn phục vụ những dự định, ước muốn của con người là chủ nó. Cuộc đời theo mặt trái là một sự *phản loạn* của phương tiện chống lại mục đích của con người. Ví dụ : Tôi vào một cái nhà, tôi thấy bầy biện đủ thứ, đâu ra đấy, gọn ghẽ, trật tự : bộ bàn ăn ở giữa, bộ sa-lông ở bên, mấy chiếc ghế, tủ đựng cốc, chén, rượu, quạt trần v.v... Đó là căn nhà theo mặt phải. Giả sử bây giờ tôi vào một căn nhà, tôi kiếm được chìa khóa cửa, mở ra, đáng lẽ cửa đó đưa vào nhà, thì lại đưa vào một hàng hiên, hay mở ra thấy có bức tường chắn ngang chứ không phải đưa vào nhà. Giả sử tôi vào nhà, không có ai ở nhà, người làm lên hỏi, muốn gì, ví dụ : muốn lọ mực để viết, chị người nhà lại đưa lên một đĩa cá mực ; tôi trông ngồi chờ một người bạn ở nhà người đó thì chính người đó lại chờ tôi ở nhà tôi.

Trong truyện « Vụ án » của Kafka : K. đi khắp mọi phố, giữa những giẫy nhà, lên những cầu thang, qua những hành lang, cứ đi đi mãi, theo những tên chỉ phố, chỉ nhà, nhưng hình như chúng không dẫn tới đâu, như thể cái phố không phải để cho K. đi qua, hay cầu thang để K. bước lên. Mọi sự như phản lại chàng, chống lại chàng.

Nhiều nhà văn bây giờ cũng đi theo khuynh hướng đó. Như Maurice Blanchot chẳng hạn. Tiểu thuyết của Blanchot cũng là một cuộc đời theo mặt trái : phương-tiện biến thành mục-đích hay tiêu-diệt mục-đích. Người mang một nhắn tin đi lâu quá, đến nỗi quên mất lời nhắn đó ; hay tôi nhận được một thư có vẻ bí mật, tối tăm kỳ quặc ; sau khi tra cứu, khảo sát, cuối cùng tôi nhận thấy chính tôi là người gửi thư ấy.

Đến Camus, không gian của tiểu thuyết thường là một không gian đối nghịch : Cảnh vật xuất hiện như một thù địch xa lạ với con người, và do đó gây một tranh đấu giữa người với thiên nhiên để tồn tại. Camus thường lấy sa mạc, đồi núi khô khan của vùng

Bắc-Phi làm khung cảnh cho hầu hết những tiểu thuyết của ông, nơi có đất đá lẫn lộn, gai nhọn, cỏ sắc, mặt trời gay gắt, đồi núi hoang vu vắng bóng người...

Không còn phải là một không gian quen thuộc và hiền lành, dễ dãi, nhưng là đối nghịch, xa lạ, lãnh đạm.

Một điểm đáng chú ý là những quan-niệm về không gian ở trên có khác nhau (đối nghịch, quen thuộc, nội tâm), nhưng ít nhất cũng giống nhau ở một điểm này ; Tất cả những nhà văn trên đều coi con người là trung-tâm của truyện, và thế giới bên ngoài, thế giới chung quanh, là *lệ thuộc* con người.

Trái lại, trong một quan-niệm như của Nathalie Sarraute hay nhất là của Alain Robbe-Grillet, chính con người hầu như bị lệ-thuộc vào thế giới sự vật, ý thức của nó như bị tan biến vào sự vật, hay ít ra bị chi phối mãnh liệt. Do đó điểm nổi bật ở đây là thế giới đồ vật, và trọng-tâm của tiểu thuyết là Mô-Tả vật giới như vừa có sự hiện diện của con người, vừa bao hàm sự vắng bóng con người.

III.— Vật-giới trong tiểu-thuyết của Alain Robbe-Grillet

Trong các nhà văn thuộc nhóm « tiểu thuyết mới », Alain Robbe-Grillet là một người tiêu biểu nhất, và do đó cũng được nói đến, nghĩa là được khen, bị chê nhiều hơn cả. Nếu xác định một khuynh-hướng mới như một từ chối những khuynh-hướng cũ, thì những truyện của Alain Robbe-Grillet đã thể hiện được sự từ chối đó không những trong quan-niệm về nội-dung, mà cả trong những kỹ-thuật diễn-tả. Nét đặt điểm nhất của tiểu thuyết mới là « sự từ chối nhân-vật », hiểu theo nghĩa phong-phú và vai trò quan trọng của nó trong tiểu thuyết cổ điển và sự chú ý đề cao thế giới đồ vật. Đọc tiểu thuyết là theo tác giả *nhìn bằng* mắt đồ dùng, cảnh vật chung quanh. Chữ nhìn hiểu theo nghĩa đen của nó như một khả-năng của đôi mắt lãnh-hội cái *bên ngoài* của sự vật mà thôi. Đàng khác, nhìn là *chú-ý*, nhận xét chi tiết, không phải là thoáng qua như trông thấy, chợt thấy. Một

nhà phê bình đã gọi tiểu thuyết của Alain Robbe-Grillet là thuộc về môn phái của « cái nhìn ». Chữ nhìn hiểu theo nghĩa nhận xét tỷ mỷ và chỉ chú ý tới cái bên ngoài của sự vật bằng con mắt thật.

Có thể nói rằng Alain Robbe-Grillet viết tiểu thuyết cũng không khác gì phác họa lược đồ đo lường tính toán tỷ mỷ về ruộng đất. Nhà kỹ sư đem áp dụng những đức tính chính xác, quan sát khách quan, phân tách tỷ mỷ của chuyên môn vào kỹ thuật mô tả tiểu thuyết. Ông xây dựng tiểu thuyết cũng như xây dựng những lược đồ, kế hoạch đạc điền.

Cốt chuyện trong những tiểu thuyết của Robbe-Grillet thật là đơn giản, ít ỏi. Không có những nhân vật phong phú sống động với những tác động phức tạp, trong những khung cảnh trữ tình, đầy vẻ quen thuộc, tính chất nhân loại. Trái lại, có thể nói càng đi vào những tác phẩm mới xuất bản, càng thấy nhân vật nghèo nàn đi và sự vật nổi bật hơn.

Trong cuốn truyện đầu tiên, Les Gommes, xuất bản năm 1953, người ta còn nhận ra nhân vật chính của truyện là một nhân viên cảnh sát có một tên gọi, dưới quyền điều khiển của một giám-đốc có những hoạt động điều tra, khám xét hỏi cung v.v... như là bổn phận phải thành hành và trường trình với cấp trên. Nhưng ngay từ cuối truyện này, người ta đã thấy phác họa chủ đích viết tiểu thuyết mà tác giả sẽ mô tả một cách rõ rệt trong cuốn truyện sau cùng vừa xuất bản gần đây : « Dans le labyrinthe ». Đi vào tiểu thuyết như lạc vào một khu đường màng nhện, đường bàn cờ, không biết đâu là hướng phải đi tới hay ra khỏi. Tất cả những hành-động của nhân-vật, người đọc chỉ có thể ước đoán, phỏng chừng. Viên thanh tra đi điều tra như vẫn ở nhà, bắt và giết nhầm người tưởng là thủ phạm, nhưng có lẽ lại là con của mình.

Truyện thứ hai, « Le Voyeur » cũng theo một lối xây dựng tương-tự. Một khách buôn lên đảo để bán đồng hồ. Độc giả có thể

theo dõi và biết từng chi tiết những công việc đi lại của Mathias, nhưng trụ cốt của cuốn truyện thì độc giả lại không bao giờ được biết rõ. Tác giả chỉ khêu gợi và làm cho người đọc bị hành động đó ám ảnh mà không nói rõ đó là hành động gì.

Một buổi trưa trong ngày, có một giờ giữa hai việc thăm viếng của Mathias, tác-giả không cho biết giờ đó Mathias làm gì. Có lẽ là một hành-động hiếp dâm ; nhưng không thể quả quyết hẳn một cách chắc chắn. Tuy nhiên tác-giả khêu gợi và làm cho người đọc không thể không nghĩ tới tội ác đó bằng những gặp gỡ, đối-thoại, những sự vật được mô tả và nhắc đi nhắc lại. Hơn nữa, chính nhân-vật lúc nào mở mắt nhìn chung quanh cũng va chạm với những người vật như nhắc nhở tới tội ác đó mà người đọc chịu không thể biết được anh ta có phạm hay không. Khi Mathias trở lại bến tàu, trông có vẻ khả nghi, nhưng vẫn được tự-do, người ta có cảm tưởng như chẳng có gì đã xảy ra và câu chuyện kết-luận có cảm tưởng đó, cảm tưởng về một hành động chính yếu bao trùm cả cuốn truyện mà lại như không có.

Đến cuốn « Jalousie », nhân-vật chính không những là không có tên, mà còn không xuất-hiện bao giờ, như tác-giả đã xin người đọc ở đầu cuốn truyện : « Nhân-vật này không có tên, mặt nữa. Nó là một trống không ở giữa cuộc đời. Một chỗ trống ở giữa các đồ vật. Nhưng bởi vì mọi con đường đều bắt đầu từ nó, và kết thúc ở nó, cái chỗ trống đó rút cục cũng trở thành cụ thể, vững chắc ».

Khung cảnh của cuốn truyện là một đồn điền chuối ở xứ nóng, một người đàn bà có chồng, một người đàn ông bạn của gia-đình đó có những giao thiệp khả nghi với người vợ ; tất cả những điều đó đều được mô tả kỹ càng tỷ-mỷ từng chi-tiết cho người đọc có thể nhìn thấy, nhưng còn người chồng, nhân-vật chính, không bao giờ ra mặt, hay chỉ ra mặt bằng « chỗ trống » mà sự vắng mặt của chàng đã tạo nên. Tác-giả không đặt ta đứng trước một *người* ghen để quan-sát những cử chỉ, hành-động, tình cảm của một cái thói, bao giờ cũng thường là mãnh-liệt và gay cấn, nhưng đứng trước một cảnh vật ghen mà người đọc đoán được khi theo rõi những cử chỉ, cách xếp đặt di-chuyển những đồ vật được mô tả.

Cuốn truyện sau cùng « Dans le labyrinthe » có thể coi như là tác-phẩm diễn-tả một cách đầy đủ những quan-niệm và kỹ-thuật xây dựng

tiểu-thuyết của Alain Robbe-Grillet. Những nhân-vật trong truyện là những tên chung : người lính, người đàn bà, đứa trẻ, và người đọc không biết họ muốn gì, nhằm cái gì khi họ cử động, đi lại, nói năng. Nhân vật chính là một người lính. Có lẽ là một người lính vừa thua ở mặt trận về lang thang trong thành phố, cầm một gói của một người bạn khác gửi mà chàng không nhớ tên, cũng không biết trong gói đựng gì, và phải đưa cho ai, ở phố nào.

Người đọc thực sự đi vào một « mê lộ » mà chủ đích của tác giả không phải là để cho người đọc thoát ra khỏi, nhưng là lạc và mất hút trong đó.

Tiểu thuyết của Alain Robbe-Grillet gây nhiều dư luận sôi nổi và để tránh một phần nào những ngộ nhận, tác giả viết những bài như những bản tuyên ngôn về tiểu thuyết để biện chính quan điểm xây dựng của mình (1).

Dụng ý của Alain Robbe-Grillet là trả lại cho sự vật vai trò quan trọng của nó trong tiểu thuyết mà trước đây người ta đã chỉ dành cho con người. Hơn nữa, tác giả còn trình bày như thể con người *bị* chìm đắm trong thế giới sự vật, bị chúng đè bẹp.

Trước hết, sự mô tả vật giới có tính cách *chi tiết*, tỷ mỷ, cặn kẽ như do một cái nhìn xa, nhìn gần, nhìn từ phía, nhìn ở nhiều vị trí để lột cho hết cái *vẻ bề ngoài* của sự vật. Tác giả viết đến bảy tám giòng để tả một miếng cà chua lẫn trong rau sà-lát, hay một cái cầu thang hoặc hành lang. Ví dụ tả cái hành lang : « Đó là một hành lang hẹp, tường quét mầu nâu thẫm đến nửa chừng, và ở trên là mầu vàng nhạt, mầu này cũng là mầu của trần cất cao, những cửa bên trái và bên

(1) *Hai bài chính là : Une voie pour le Roman-futur đăng trong tạp chí Nouvelle Revue française tháng 7-1956, bản dịch trong tạp chí Đại-học số 20 tháng 4-1961 ; và bài : Nature, Humanisme, Tragédie cũng trong tạp chí Nouvelle Revue française thg 8-1958.*

phải đều rất nhiều. Những cửa này cũng sơn mầu nâu thẫm khắp mặt và cũng có một kích thước giống nhau rất cao và hẹp ngang. Hành lang có vẻ cũng dài hơn.

Bóng đèn điện cũng giống nhau, tròn, sức điện yếu, treo ở đầu một sợi giây quăn. Nút bấm chuông bằng sứ trắng ở ngay đầu cầu thang gốc tường ».

Mô tả tỷ-mỷ và chính xác. Hơn nữa sự mô tả còn có tính cách *khách-quan*. Tác giả tránh dùng những trạng từ khêu gợi hình ảnh hoặc cảm-xúc, tình-tự ; và chỉ dùng những trạng từ tầm thường nhưng xác thực. Như để tả màu đỏ của cà chua, tác-giả viết : « d'un beau rouge de chimie, một màu đỏ của hóa-học ». Dụng ý là đặt một quãng cách giữa người và sự vật, để sự vật xuất hiện như một vật độc-lập, tự-tại.

Sự chú trọng vào đồ vật làm cho tác giả bỏ rơi những tương quan nhân-loại hay đúng hơn, tác-giả xử với người cũng như xử với đồ vật. Tất cả đều giới hạn vào cái *bề ngoài* mà cái nhìn có thể lãnh hội được. Hơn nữa cũng cùng một thái độ khi nhìn ; vô-tư khách-quan, lãnh-đạm. Người đọc không biết tên gọi, mặt mũi người lính trong « Dans le labyrinthe », nhưng biết rõ đôi giầy của chàng « mầu da thô kệch với những vết mòn ở đế », hay cái mũ của chàng trên có thêu số lính bằng một thứ vải dệt v.v... Cũng như đồ vật, người với người trong truyện chỉ giao thiệp với nhau như một tình cờ, bằng những liên hệ rất lỏng lẻo, hời hợt và mau hết : gặp nhau ngoài phố, trong quán rượu, trên xe v.v... và trao đổi những câu nói rất tầm thường : Đi con đường nào thì tới đàng kia ? Anh mang gì trong bọc thế ? Anh đi đâu ? v.v... Con người bị bóc hết mọi qui định về tâm tình, địa vị xã-hội, nghề nghiệp, hoàn cảnh, và chỉ còn một hiện hữu bên ngoài mà thôi : *Có* người. Người lính trong « Dans le labyrinthe » không có dĩ vãng, không có hiện tại, không có liên-hệ gì tới những bạn đồng ngũ vừa chiến đấu với mình, hay với dân chúng trong thành phố mà chàng vừa tới, không có gia đình để trở lại, không thấy tủi nhục vì thua trận hay mừng rỡ vì được sống sót. Tất cả những cái đó, thường là chất liệu của tiểu thuyết cũ, bị gạt đi trong truyện của Alain Robbe-Grillet.

Ngay cả những cử chỉ bạo động như giết người, người ta cũng chỉ thấy như một sự kiện tầm thường. Truyện «Le Voyeur» xoay chung quanh một sự kiện rất dã man : Hãm hiếp và thủ tiêu một đứa trẻ gái mười ba tuổi do một nhân vật chính. Nhưng tác giả không tả cảnh lúc xảy ra hành động trên, cũng không nói gì đến những tình cảm hoặc những lý do đã thúc đẩy thủ phạm giết người. Người đọc chỉ được biết câu chuyện hãm hiếp giết người qua lời đồn của dân làng như một câu chuyện hàng ngày.

Tác giả chỉ trình bầy những đồ vật dần dần xuất hiện và liên lạc với nhau trong những xếp đặt nào đó, và chính những xếp đặt đó làm cho người đọc có cảm tưởng hay dự đoán đang đứng trước một cảnh hãm hiếp và giết người.

Tại sao Alain Robbe-Grillet nhấn mạnh vào vật giới trong tiểu thuyết ? Tác giả nhằm tẩy rửa, gạt bỏ những ý nghĩ, cảm xúc mà con người đã gán cho sự vật. Sự vật trước cái nhìn của con người thường chứa đầy những tính chất nhân loại đến nỗi mất cái vẻ riêng biệt của nó là sự vật. Văn chương từ trước đến nay cũng không làm gì khác là diễn tả sự lệ thuộc của sự vật vào con người, và hơn nữa, còn làm tăng thêm sự lệ thuộc đó. Cho nên phải trả lại sự vật cái vẻ sơ thủy nguyên vẹn của nó, xác định nó *là* nó trước khi là thế này thế kia cho con người.

Thái độ thông thường của con người đối với sự vật là một thái độ chiếm đoạt để xử dụng hoặc thưởng thức : Sự vật biến thành đồ dùng, dụng cụ của con người, nghĩa là một phương tiện để thực hiện những mục đích của người. Sự vật mất ý nghĩa tự tại, vì nó chỉ « có », chỉ hiện-hữu, nếu được ràng buộc với con người và xuất hiện như một vật « hữu ích ». Cái bàn *để* viết, cái cửa *để* ra vào, nước *để* uống ; cũng như « cái ghế trống chỉ biểu lộ sự vắng mặt hay một chờ đợi, bàn tay đặt lên vai chỉ là ký hiệu của lòng thiện-cảm, những chấn song cửa chỉ có ý là không thể đi ra.... » (1)

(1) *Une voie pour le Roman futur N.R.F. trg 81*

Ngoài ý định coi sự vật như một công dụng, con người còn gán cho sự vật ý nghĩ, cảm xúc, tình tự hay ngược lại, dùng sự vật để diễn tả những ý nghĩ, cảm xúc, tình tự của mình. Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ. Trời *nổi giận*. Lòng sông *lờ đờ* chẩy. Rừng *âm thầm*. Những kiểu nói biểu lộ một nhân-cách-hóa sự vật. Hay trong những câu như : Lời nói *ngọt* ngào. Trái tim *lạnh* lùng. Lòng *cứng* rắn v. v... Người ta đã chủ-quan hóa những đặc tính khách-quan của sự vật.

Theo Alain Robbe-Grillet, đó là những lạm dụng tai hại, vì che dấu mất thực-tại của những sự vật, đồng thời ngăn cản không cho ta thấy thực-tại đó.

Người ta tạo ra những tương-quan với sự vật *thực sự* không có và cứ nhất định tin tưởng là có. Cho nên khi nhận thấy không có, người ta đau khổ. Đó là nguồn gốc của tình-cảm bi-đát sinh ra từ một ly-dị giữa con người với cuộc đời.

Nhưng thực ra, sự vật *là* sự vật, ta là ta, và tình-cảm bi-đát sẽ không còn nữa một khi chấp nhận sự kiện đó như Alain Robbe-Grillet đã nói :

> « Chúng ta không còn thể nhìn cuộc đời với con mắt tự do. Mọi sự quanh ta từ đồ dùng rất quen thuộc đến những hiện-tượng thiên-nhiên đều bị một thứ văn-chương bao bọc những ý-nghĩa trí-thức hoặc tình-cảm không cho phép ta trực tiếp, tiếp xúc với sự vật bên ngoài. Tiểu thuyết cổ điển « nhân-loại hóa » cuộc đời, và như thế, đã đặt giữa cuộc đời và độc giả những màng lưới sắt, những bảng che chỉ giáo cho ta một cuộc đời với những hình ảnh xuyên tạc ». (1)

Văn-chương thường dùng những ẩn-dụ để diễn-tả những tương quan giữa người và sự vật : Núi *hùng vĩ*, giữa *lòng* đời, gió *dịu-dàng* v. v...

« Những ẩn-dụ ấy không làm cho ta biết gì hơn những sự vật đó, trái lại, vật giới vì bị thấm nhiễm tinh-thần của ta quá nhiều đến nỗi từ nay có thể mặc bất cứ một đặc tính nào hay rung động với bất cứ mọi một cảm-xúc nào. Tôi quên rằng chỉ mình tôi đang cảm

(1) *Nature, Humanisme, Tragédie N.R.F. trg. 386*

thấy buồn hay cô độc ; và những yếu-tố tình-cảm đó đã được coi như *thực-tại sần-xù* của vũ-trụ vật-chất, cái thực-tại độc nhất đáng cho ta chú ý ». (1)

Nhưng thực sự, vật giới chỉ có một đặc tính là nó *có*. Thay vì đi tìm cái chiều sâu giả tạo bằng cách gán cho nó những đức tính hay nết xấu mà thực ra nó không có, nhà văn từ nay chỉ nhằm thể hiện sự vật trong cái vẻ bề mặt khách-quan của nó.

« Nhưng cuộc đời không có *nghĩa*, cũng không *vô nghĩa*. Nó có, thế thôi.

...Chung quanh ta, các sự vật có đấy, bất chấp những tình từ linh-động hay quen-thuộc. Bề mặt của chúng rõ ràng, nhẵn-nhụi và còn nguyên vẹn, nhưng không phải chói lọi, mờ đục hay trong sáng...

Vậy thay vào vũ trụ những « ý nghĩa » (tâm-lý, xã-hội, chức-vụ). cần thử xây dựng một vũ trụ vững chãi hơn, trực-tiếp hơn. Trước, hết, chính sự hiện-diện của các đồ vật và cử-chỉ buộc ta phải chấp nhận chúng, và sự hiện-diện này vượt khỏi mọi lý-thuyết giải-thích nhằm ghép chúng vào trong một hệ-thống tham-khảo nào đó hoặc về tình-cảm, xã-hội-học, tâm-phân-học, siêu-hình-học hay gì khác.

Trong vũ-trụ tiểu thuyết tương-lai, các cử-chỉ và đồ vật sẽ *có đấy* trước khi trở thành « một cái gì ». Và sau đó vẫn còn đấy, cứng rắn, bất biến, hiện diện mãi mãi và bất chấp ý nghĩa riêng tư đang cố gắng giản-lược chúng một cách vô hiệu quả vào vai trò dụng-cụ tạm thời giữa một quá-khứ bất thành và một tương-lai vô định ». (2)

Như thế, cử chỉ đồ vật sẽ mất tính cách huyền-bí, sâu-xa, giả-tạo, và chỉ còn cái bề mặt mà nhà văn có thể « đo lường, xác định vị-trí, giới-hạn ».

« Thiếu chiều sâu » là đặc điểm cốt yếu trong tiểu thuyết của Alain Robbe-Grillet. Tiểu thuyết cũ bao giờ cũng là một khai-thác theo chiều sâu, chiều sâu xã-hội, chiều sâu tâm-lý, triết-lý. Robbe-Grillet không nhìn người vật với con mắt tra hỏi ý nghĩa của một

(1) *Nature, Humanisme, Tragédie N.R.F. trg 386.*

(2) *Une voie pour le Roman futur N.R.F. trg 82.*

ông quan tòa, một thượng-đế, nhưng với con mắt của một người đang đi ngoài đường chỉ thấy có một cảnh tượng là phố xá, với tất cả cái vẻ bề ngoài của nó mà thôi. Không có gì là nội-tâm, mọi sự đều phô bầy ra bề mặt. Ngay những trang đầu cuốn « Jalousie », tác giả tự đặt vào ý thức của người chồng ghen và không bao giờ ra khỏi đó ; nhưng không phải để phân tích trình bày những ý nghĩ, tình-cảm rung động người chồng ghen, hay mổ xẻ những lý do của lòng ghen đó. Thực ra chúng ta biết là có một người ghen như tựa cuốn truyện giới thiệu, nhưng chỉ có thế thôi, và đó là tất cả những gì ta biết được về một thói quen tâm-lý thường gây nhiều cảnh đổ vỡ tàn bạo như gió bão, khi đọc xong cuốn truyện.

Để làm cho độc giả nhận thấy sự quan trọng của vật giới, và hơn nữa, để trình bày sự vật là yếu-tố cấu tạo câu truyện, tác giả thường dùng một kỹ-thuật mà người đọc, nếu không hiểu dụng ý, rất chán nản và ngạc nhiên : đó là nhắc đi nhắc lại.

Sự mô tả những đồ vật được nhắc đi nhắc lại nhiều lần để cho độc giả có thể lãnh hội sự vật dưới nhiều ánh sáng khác nhau như thể không bao giờ lãnh hội hết, và nhất là để cho độc giả bị ám ảnh như thể ý-thức lãnh-hội của mình bị nhốt trong vật giới như trong một « mê lộ » không thể thoát khỏi được. Đi rồi trở lại, vừa thấy những phố xá nhà cửa đó một lúc sau lại như thấy lại, hay như « đã » trông thấy rồi.

Trong cuốn « Dans le labyrinthe », chỉ thấy tả đi tả lại mấy phố vắng, tuyết rơi ; những mái nhà giống nhau « vẫn là những mái nhà ấy, những phố vắng ấy, những lớp tuyết trắng xám, và cái lạnh ấy ».

Chủ đích của Alain Robbe-Grillet là phản-kháng lại quan-niệm thần-thoại-hóa tiểu thuyết trong đó người và vật chỉ là nạn nhân của nhà - văn.

Tác-giả phản ứng lại thái-độ bi đát hóa cuộc đời trong các nhân vật mà tiểu-thuyết cổ đã dựng lên như thể sự lo lắng, cô độc, xao-xuyến v.v... là thuộc về thân phận làm người. Để chống lại một thứ

tiểu-thuyết bi-đát siêu hình được bầu khí tội lỗi hay thất vọng. Robbe-Grillet chủ-trương một thái-độ khách-quan vô tư như là điều kiện để xây dựng một tiểu-thuyết hiện thực :

« Trong khi nhân-vật cổ điển luôn luôn được thêu dệt, hoặc bị chiếm đoạt hay phá hủy bằng những lối giải thích mà tác-giả gán cho nó, như thể nhân vật luôn luôn bị quẳng vào trong một nơi khác trống không, bất biến, xa xăm, mờ ảo, trái lại, nhân vật tương lai vẫn « ở đấy ». Và chính những lối giải thích bình phẩm sẽ là ở « nơi khác ». Trước sự hiện diện cố-hữu của nhân-vật, các lối giải thích sẽ xuất hiện như thừa thãi vô-ích và lắm khi bất chính nữa ». (1)

Trong dự định của Robbe-Grillet có một phần mà người ta dễ dàng chấp nhận là nỗ lực muốn gạt bỏ khỏi nhân vật những qui định giả tạo do một sự lạm dụng gây nên, nhưng đồng thời Robbe-Grillet cũng gạt bỏ luôn mọi qui-định. Vấn đề là con người có thể thoát khỏi mọi qui-định không ? Nếu có thể có một chiều sâu giả tạo thì sự kiện đó có chứng minh rằng con người không có chiều sâu, hay chiều sâu có phải cũng là một khía cạnh thiết yếu của con người. Và do đó, vấn-đề là gì có chiều sâu giả tạo, vậy không có chiều sâu gì hết, và do đó phải xóa bỏ nó đi, hay vì có chiều sâu giả tạo. Vậy phải xóa bỏ chiều sâu giả tạo đó và tìm lại chiều sâu đích thực con người ?

Alain Robbe-Grille cũng phủ nhận chiều sâu của sự vật. Tác-giả nhằm một mô tả về bề mặt và đi vào chi tiết. Nhưng dụng ý không phải là để lãnh hội đầy đủ sự vật, nhưng là để nhấn mạnh vào tính cách xa lạ, độc lập của sự vật đối với con người, như thể : càng mô tả càng thấy sự vật chống lại với cái nhìn lãnh hội của con người.

Nhưng sự độc lập giữa người và vật có tính cách tuyệt-đối không ? Người ta có thể tránh được tiếp xúc và liên hệ với sự vật

(1) *Une voie... trg 87.*

PHỤ-LỤC

I.— Sự phủ nhận nhân-vật trong tiểu-thuyết của Nathalie Sarraute

Một bể cá vàng. Nhìn xa, trông thấy đàn cá xinh đẹp, đủ màu ngoi lượn uyển chuyển, nhẹ nhàng. Con đang ngoi lặn dưới nước, con đang ngóc đầu lên mặt nước đớp bọt, kế tiếp nhau, tránh nhau như thể chúng dự một cuộc biểu diễn mà những tác-động vận-chuyển đều được xếp đặt, hòa hợp. Nhưng đến gần, nhìn sát vào mặt kính bể cá, sự thực thấy khác hẳn. Cá bơi lặn lung tung trong một khối nước vẫn đục. Trên mặt bể, những gợn sóng do cá vẫy va chạm nhau tan vỡ hỗn loạn. Trong nước, bụi đất bẩn, rong rêu, vi sinh vật quay cuồng theo những đường đi của cá. Tất cả chỉ là những kích-động và phản-ứng do tiếng động, ánh sáng và va chạm nhau. Bể cá vàng : hình ảnh thế giới con người, thế giới của tôi, anh, chúng ta. Ngoài mặt, hình như chúng ta đi lại, ăn nói, tiếp xúc với nhau theo những lễ nghi, ước lệ được qui định hợp tình hợp lý. Ngay cả đời sống cảm-xúc và tư-tưởng, chúng ta cũng cảm xúc, tư-tưởng theo những tình-tự và khái-niệm, phạm trù đã được kết đúc sẵn do hàng nghìn năm văn-hóa, văn-minh trước đây.

Cái gì cũng có khuôn-khổ, mẫu-mực cả. Từ tình-cảm, suy-tưởng, tính-tình, phong-tục, ước-vọng, cấu-tạo con người của ta, đến ngôn-ngữ, văn-từ là những cách thể biểu lộ những yếu-tố cấu-tạo trên ; làm sao có thể sống được nếu thiếu những nề-nếp sẵn có đó ?

không ? Có những lạm dụng trong việc chiếm đoạt sự vật ; nhưng vấn đề là có phải vì thế mà xóa bỏ sự tiếp xúc hay chỉ xóa bỏ những lạm dụng để tìm lại những tương-quan đích-thực ?

Đó là những thắc mắc mà người đọc có thể nêu lên khi đi vào tiểu thuyết của Alain Robbe-Grillet.

Nhưng nhìn vào bên trong cái vẻ bề ngoài rõ ràng, hợp lý, điều hòa kia, sự thực cũng thấy khác hẳn. Một việc làm, một lời nói, bề ngoài xem ra như được ý-thức, quyết-định một cách hợp lý, nhằm một chủ-đích rõ-rệt, theo những tiêu-chuẩn luận-lý, tâm-lý, đạo-đức, xác-đáng, nhưng kỳ thực bị qui định bởi những kích-thích, phản-ứng sơ-khai có tính cách bản-năng, sinh-lý mà chính đương sự đôi khi cũng không nhận thấy vì những kích-thích, phản-ứng đó rất tinh-vi, kín-đáo, ẩn núp trong bóng tối của tiềm-thức. Người ta thường chỉ sống và ưa sống trong cái bề ngoài của đời sống xã-hội đã được qui-định. Nhưng trở vào bên trong đời sống đó, phạm-vi những cái mà Nathalie Sarraute gọi là « hướng động tính » (tropisme) (1), mọi sự đều trở thành lu mờ, vô định, không còn phân biệt có lý và vô lý, hay giới-hạn giữa chủ-thể và khách-thể, giữa tôi và ta. Người vật, danh từ mất cá-tính rõ rệt và tan biến vào trong một trạng thái hỗn độn những giằng co, va chạm, sơ giản, vô ngã.

Hai mặt, hai thế giới. Do đó cũng có hai văn-chương diễn tả. Những nhà văn cổ điển thường nhằm thể-hiện cái thế giới bí mật chứa đựng đầy những ý nghĩa tâm-lý, luân-lý rõ rệt. Các nhà văn hiện đại như Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor v.v..., ngược lại, coi thế giới sơ khai, tiền luận, mới là lãnh-vực khai-thác, mô-tả của tiểu thuyết. Trong quan-điểm cổ điển, con người xuất hiện như một vật có thể có những khuynh hướng đức tính này, hay khuynh hướng nết xấu kia, và những khuynh-hướng, đức tính, nết xấu đó đều có tên gọi được xác định đầy đủ ít nhiều, nhưng dù sao vẫn rõ ràng và phân biệt với nhau được.

Ví dụ : nhà tiểu thuyết mô-tả một nhân-vật ghen-tương chẳng hạn. Khi bắt đầu mô-tả, người đọc nhận ra ngay *đó là* ghen, chứ không phải *là* cái gì khác ; rồi từ đấy, người đọc có thể theo rõi sự diễn tiến của tính ghen đó, lúc mới thành hình và dần dần qua từng giai

(1) Hướng-động-tính (*tropisme*) : *danh từ sinh-thực-vật học chỉ thị một đặc tính của sinh-vật hay thực-vật phản-ứng lại những kích-động của môi-trường bao-bọc chúng như ánh sáng, dòng điện, trọng lực v.v... Những phản-ứng đó biểu lộ bằng những cử động, hoặc hướng về nguồn năng lực kích động, hoặc hướng ngược chiều lại. Ví dụ : có những loại cây mọc thân nghiêng về phía có ánh sáng hay nhiều sinh vật bị lôi cuốn về hướng có ánh đèn.*

đoạn, tính ghen đạt tới mực độ tuyệt đỉnh của nó. Sự phân tích nhằm mô tả những đặc-điểm, yếu-tố của ghen qua những sự việc, ý-nghĩ của nhân-vật, hơn nữa trình bày cả những nguyên-nhân, hoàn-cảnh gây nên ghen-tương, và sau cùng, những hậu-quả của nó. Trái lại, Nathalie Sarraute nhằm lãnh-hội đời sống tâm-lý, sự ghen-tương, *trước khi* chúng trở thành một tình-cảm, một *thái-độ*, một *hoàn-cảnh*, có thể xác định, gọi tên được. Nói cách khác, nhà văn mô tả một tình cảm, một đời sống chưa có tên tuổi ; đã hẳn chưa có tên tuổi không phải là *không có* ; nó *có*, chỉ chưa xác định được rõ ràng thôi. Đó là cuộc sống còn ở bên này ý-thức, ý-chí, tự-do, nghĩa là chưa biến thành những hiện-tượng tâm-lý, những thái-độ luân-lý được qui-định theo ước-lệ sẵn có. Đó mới chỉ là những cử động lôi kéo và rút lại, những phản ứng, xô đẩy bởi những kích thích, những hướng-động-tính của những con người hầu như vật (quasi-bête). Nhìn một người, hãy chú ý tới vết răn trên má biểu lộ sự *căng thẳng* của một bắp thịt, hãy chỉ ghi lại những hình ảnh, cảm xúc, ước muốn thực sự trong những lời nói có vẻ mạch lạc, hữu lý, hay những gì thực sự chỉ là hình thức, máy móc, giả tạo trong thái độ cử chỉ có vẻ « nhân loại » của họ. Kết quả là ta chỉ còn thấy, không phải những nhân vật có tên tuổi, tính tình riêng biệt trong một hoàn cảnh riêng biệt, nhưng là những cá nhân vô danh, vô ngã, chìm đắm trong một môi trường hỗn hợp phức tạp, cũng vô danh, vô ngã.

Con người tổng số những hướng-động-tính (tropismes) là nhân-vật tiểu thuyết của Nathalie Sarraute. Nói cho đúng, không còn hẳn là *nhân-vật* theo nghĩa của tiểu thuyết cổ điển, vì nhân-vật của N. Sarraute không có tên, hay tính tình rõ rệt, cũng như nhân vật của Kafka chỉ là K. nghĩa là ai cũng được, một người nào đó. Cho nên tiểu thuyết của N. Sarraute là một phủ-nhận nhân-vật. Chính vì thế mà trong bài giới thiệu cuốn « Portrait d'un inconnu » của N. Sarraute, Sartre đã gọi thứ tiểu thuyết đó là chống tiểu thuyết (anti-roman) : « Những tiểu-thuyết chống tiểu-thuyết vẫn giữ cái vẻ bề ngoài của tiểu-thuyết ; đó là những tác-phẩm tưởng tượng trình bày với chúng ta những nhân-vật tưởng tượng và kể lể câu chuyện của họ. Nhưng chỉ là để làm cho ta thất vọng hơn thôi : vấn đề là muốn lấy tiểu thuyết chống đối tiểu thuyết, là muốn tiêu diệt tiểu thuyết dưới con mắt ta,

và trong lúc hình như người ta muốn xây dựng nó chính lại là muốn viết tiểu thuyết của một tiểu thuyết không thành được, hay không thể *có được*... » (trang 7).

Tại sao những nhà văn mới lại phủ-nhận nhân-vật ? Vì họ hoài nghi những hình ảnh, viễn-tượng, lối nhìn về con người, cuộc đời *có sẵn*, ai ai cũng công nhận như những qui ước hiển nhiên, rõ ràng. Họ không tin những lề luật của cái xã hội bề mặt là chân thực, là có thể có được. Họ bước vào một thời kỳ mà N. Sarraute gọi là « Thời ngờ vực » : và họ cầm bút viết không phải trên niềm tin ở một nhận thức chắc chắn, đúng thực nhưng khi sự hiểu biết về người và cuộc đời hầu như không thể có được, khi không còn tin vào khả năng diễn tả thực tại của ngôn ngữ trong văn-từ. Như thế tiểu thuyết không phải là mô tả một xã-hội, hay một góc cạnh của xã hội mà những tương quan giữa người với người được thiết lập trong Chân-lý, giao ngộ đích thực, nhưng là mô-tả một xã-hội *trước khi* những tương-quan đích thực kia thành hình, và *trong* sự ngờ vực tính cách đích thực của những tương-quan đó.

« Thời ngờ vực » là tên một tập khảo-luận về tiểu thuyết của N. Sarraute. Ngày nay là thời kỳ không những nhà viết tiểu-thuyết mà cả người đọc tiểu-thuyết đều không còn muốn tin những nhân vật của cuốn truyện, và do đó không muốn tin luôn cả *câu chuyện* được kể về các nhân vật trong tiểu-thuyết, vì một lý do giản dị là không có nhân vật thực.

Trong những tiểu-thuyết cổ điển bắt đầu từ Balzac, nhân vật là một sự phong-phú của tác-phẩm. Không còn thiếu gì : từ những vật trang điểm, đồ dùng lặt vặt đến những chi tiết về thân-thể, mặt mũi, áo quần, và nhất là tính tình tập quán. Tất cả đều được trình bầy ra để tô điểm cho nhân vật chính để làm cho nó nổi bật lên. Trong tiểu-thuyết mới, nhân vật chỉ còn là một cái « tôi » vô danh, vô định, đôi khi không có ngay cả một tên gọi, cái tên vẫn thường dùng để xác định một người như một cá thể, một nhân vật *khác* với người khác bằng lối sống, tính-tình, tập-quán, hình-thể v.v...

> « Chính vì thế mà nhân vật ngày nay chỉ là cái bóng của chính nó ; thật là vì bắt buộc mà nhà văn phải dành cho nhân vật những gì có thể làm cho người ta dễ nhận được ra

nó : về bề ngoài, cử chỉ, hành động, cảm giác, tình cảm thông thường, đã được nghiên cứu và biết đến từ lâu, tất cả những cái đó làm cho nhân vật có một cái vẻ sống và làm cho độc giả dễ dàng lãnh hội nó.

Ngay cả cái tên cần thiết phải đặt cho nhân vật cũng là một ép gượng đối với tác giả. Gide tránh đặt cho nhân vật những tên họ có thể đặt ngay chúng vào trong một vũ trụ quá giống với vũ trụ của độc giả, và ông chọn những tên gọi ít thông thường. Nhân vật của Kafka chỉ có tên là chữ K. mà thôi. » (L'ère du Soupçon. Trang 72).

Cũng như trong « Tiếng động và sự giận dữ » của Faulkner, tác giả đã dùng một tên gọi cho hai nhân vật khác nhau. Quentin vừa là tên gọi của chú, vừa là tên của cháu gái.

Trong những tiểu thuyết của N. Sarraute không có một nhân vật nào được mô tả như thoát khỏi tính cách vô danh và hoàn cảnh tầm thường : tôi, anh, nó, chúng ta... không có gì là đặc biệt, quan trọng, khác thường. Trong cuốn « Tropisme », ta không thấy những cá nhân, cũng không thấy ngay cả hạng, lớp người, nhưng là đàn người có tính cách sinh vật ở cái thế giới « người ta » vô ngã, vật vờ, sơ khai.

Trong cuốn « Portrait d'un inconnu » cũng tìm thấy cùng một viễn tượng về nhân vật. Không có một « người thực » đằng sau các nhân vật. Bỏ những mặt nạ, bóc trần những danh từ, người ta sẽ tìm thấy một đời sống khác đời sống bề mặt : cái đời sống đồng lõa với chính mình, gây cấn với người khác, thô thiển, sơ khai. Jacques Howlett khi phê bình cuốn Portrait d'un Inconnu đã ví thái độ của những nhân vật của N. Sarraute như thái độ của con nhện ở giữa màng nhện rình mồi, hay con bướm đập vẫy hoảng hốt trong ánh sáng chói lòa của đèn pha. N. Sarraute bày tỏ hai bình diện của cuộc đời : cuộc đời bề mặt của những danh từ rỗng, ước định, và cuộc đời bên dưới gồm những cử động sinh vật (mouvements protoplasmiques) hai bình diện cuộc đời không thực vô danh. Trong cuốn truyện sau cùng « Le planetarium » cũng vẫn một quan-điểm về nhân vật. Không biết ai là nhân vật chính nhân vật

phụ. Nói cho đúng, nhân-vật nào cũng có thể vừa chính vừa phụ. Chính với những người này, ở trong hoàn cảnh này và trở thành phụ với những người kia, ở hoàn cảnh kia.

Với một dụng ý mô tả như thế, người đọc nếu không biết, sẽ rất chán nản, lạc lõng. Hơn nữa, dù hiểu biết ý định đó đi nữa, độc giả cũng không thấy được an ủi gì, vì tiểu thuyết không còn đem đến cho người đọc một an nhàn, dễ dãi, một nghỉ ngơi trong những rung động chung, thông thường. Trái lại, tác-giả bắt buộc người đọc đi vào kế hoạch và dự định của họ theo những tên chỉ, dấu hiệu lạ lùng đặc biệt do chính tác-giả tạo dựng lên trên đường. Tiểu-thuyết không còn là một giải trí nhưng là một kiểm thảo, bằng cách trở về với cuộc đời sơ khai nguyên ủy, phải chăng là « chất-liệu » đích thực của con người ? Do đó, đọc tiểu-thuyết không còn phải là thông cảm với những nhân vật sống động, với những cốt chuyện ly-kỳ, nhưng là thực hiện một Luyện-tập khắc-kỷ, trí-thức bằng cách gạt bỏ những tập quán, cảm xúc, suy nghĩ thông thường để tìm hiểu một thực tại không quyến rũ cũng không kinh khiếp, một thực tại chưa có ý nghĩa đẹp xấu, nhưng có *thực*, và phải chăng, đó là thực-tại con người ?

2.— Truyện là thơ trong tiểu-thuyết của Michel Butor.

Người ta thường ngờ vực những người không phải là nhà văn làm văn, nhất là giáo sư, và hơn nữa, giáo sư triết lý. Các nhà văn giáo sư này thường mắc phải cái bệnh giảng dạy hay là dùng văn-chương để trình bầy những ý tưởng luân-lý và triết-lý. Sự ngờ vực đó rất chánh đáng. Nhưng không phải mọi giáo sư muốn làm văn, tất yếu phải sa vào hai lỗi lầm trên. Người ta không thể không gọi Sartre là nhà văn, mặc dầu ông là nhà triết-học và tiểu-thuyết của ông đầy dẫy những ý tưởng triết-lý ; cũng như không thể không gọi Butor là nhà tiểu-thuyết, mặc dầu ông là giáo-sư chuyên về triết-học ; hơn nữa, đã viết những cảo luận về thẩm-mỹ học của tiểu-thuyết, và do đó làm sao người ta không được quyền nghĩ rằng : tiểu-thuyết của Butor chỉ để minh chứng cho quan điểm lý-thuyết của ông ?

Các nhà văn ngày nay có một nét đặc-biệt là phần đông *ý thức* được rõ rệt việc xây dựng tác-phẩm cả về nội-dung lẫn kỹ-thuật. Do đó họ có thể viết những nhận định lý-thuyết về việc xây dựng tác-phẩm. Nhưng không phải coi lý-thuyết là mục-đích và tác-phẩm chỉ là dụng cụ đưa tới mục-đích ; ngược lại tác-phẩm là chính yếu và lý-thuyết chỉ để giúp người đọc dễ lãnh hội tác-phẩm.

Đứng ở một quan-điểm hiện-tượng-luận về thẩm-mỹ-học, có thể nói lý-thuyết không có nghĩa và giá-trị gì nếu không có tác-phẩm, vì thẩm-mỹ chẳng qua chỉ là *ý thức* của tác-phẩm, nghĩa là nhà thẩm-mỹ-học không nghĩ ra những nguyên-tắc lý-thuyết có tính-cách tiên-nghiệm (a-priori), nhưng là khai-triển cái ý-nghĩa và quan-niệm bao-hàm trong tác-phẩm. Lý-thuyết đến sau tác-phẩm, và chỉ tồn-tại *nhờ* và *trong* tác-phẩm.

Nếu làm văn không phải là để chứng minh cho tư-tưởng, người ta không còn sợ văn-chương bị « hy-sinh » cho tư-tưởng ; tuy-nhiên, người ta vẫn không hết thắc mắc vì sao một giáo-sư chuyên về triết-lý lại viết tiểu-thuyết. Có thể tìm thấy một giải-thích trong mấy bài nhận định quan trọng nhất của Butor (1).

Theo tác giả, ông viết tiểu thuyết do một nhu cầu không thể tránh được ; ông nói : « Tôi không viết tiểu thuyết để bán, nhưng để cho cuộc đời tôi có một sự thống nhất ». (trang 292, Répertoire).

Trang đầu hai bài « Intervention à Royaumont » và « Roman et Poésie », Butor kể lại tại sao ông đã viết tiểu thuyết. Ông nói : khi còn là sinh viên, ông đã làm rất nhiều thơ ; và ông thấy giữa hai sinh hoạt đó có một quãng cách quá xa. Thơ thì tự do rối loạn, còn học triết-lý thì muốn sáng sủa, mạch lạc trong suy luận.

Khi rời nước Pháp đi dạy học ở ngoại quốc, ông mới tìm thấy một lối thoát là viết tiểu thuyết. Ông kể lại khi ông nghiên cứu những tác phẩm lớn vào cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX, ông nhận thấy rằng tiểu thuyết có thể chứa đựng tất cả những khả năng diễn tả của thi ca trong những hình thức cao nhất, và hơn nữa, có thể giải quyết cả một vài khó khăn của thi ca hiện đại. Michel Butor dựa vào câu nói sau đây của Mallarmé để trình bày và biện-chính cho quan-niệm coi tiểu-thuyết là thơ của ông : « Mỗi khi có cố gắng về bút pháp, là có thi pháp. Chaque fois qu'il y a effort sur le style, il y a versification ». Nói cách khác, bất cứ việc xây dựng một thể văn nào có tính cách đặc biệt, đều có quyền coi việc xây dựng thể văn đó như một cách làm thơ. Nếu hiểu bút pháp một cách rộng rãi như thế, nghĩa là bao gồm mọi cách thế và mức độ diễn tả, dĩ nhiên có thể coi tiểu thuyết như một thể thơ (2).

---

(1) *Bài Le Roman comme Recherche đăng trong Cahier du Sud, tháng 4-1946 trích lại trong tuyển tập phê bình văn học Répertoire (1960). Bài Intervention à Royaumont (1959) đăng lại trong Répertoire và nhất là bài Roman et Poésie, bài diễn thuyết ở Đại-học Cleveland, bên Mỹ, đăng trong Les Lettres Nouvelles tháng 2-1961.*

(2) *Nguyên văn câu của Butor : « En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne,*

Nhưng ngay trong việc xây dựng thể văn còn hàm chứa một cố gắng « phản tỉnh » để tạo ra ý-thức những hình-thức, những lược-đồ như những khung, bộ xương của công-trình kiến-trúc. Đó là sự góp phần của triết-học. Như thế là Triết-học và Thi-ca hòa-hợp trong tiểu-thuyết, và Butor bỏ làm thơ, bỏ dạy triết-lý để viết truyện.

Một đặc điểm trong tiểu thuyết của Butor cũng như phần đông các nhà văn thuộc nhóm « tiểu thuyết mới » là rất ít động tác và hầu như không có bố cục (intrigue) ly kỳ như trong tiểu-thuyết cũ. Tập truyện đầu tiên « Passage de Milan » gần ba trăm trang chỉ nhằm làm sống lại nửa ngày của một nhà lầu ở Paris : phân-tách, trình-bày, tháo-gỡ những liên-lạc giữa những chủ nhà từ lầu trên xuống lầu dưới, và những ràng-buộc giữa những người cùng ở trong một nhà, hoặc giải-thích một việc mới xảy ra trong nhà lầu đó, tạo ra những tương-quan, liên-lạc mới như thế nào ; ví dụ một tối khiêu-vũ ở từng lầu bốn để mừng một thiếu nữ tới tuổi đôi mươi đã tạo ra những làm quen mới giữa những người thuê nhà ở các từng lầu và khách mời.

Tập truyện này mới chỉ là một thí-nghiệm chưa bộc lộ một cách rõ ràng những chủ đích về nội dung và kỹ-thuật tiểu-thuyết mà người ta dễ dàng tìm thấy trong mấy cuốn sau.

Cuốn « L'Emploi du Temps » và « La Modification » đưa tác giả tới một chỗ đứng vững chắc trong nhóm nhà văn trẻ và mới. Cốt truyện hai cuốn tiểu thuyết này cũng không có gì lạ và phức-tạp, nhưng cái hay và cái đích của tiểu-thuyết ở chỗ khác, mà người đọc không thể không cảm thấy bó buộc phải tìm khi tiếp xúc với tác-phẩm.

---

en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celle du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité, à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie. (Repertoire p. 271).

Jacques Revet, người kể và cũng là nhân-vật chính của « L'Emploi du Temps ». Chàng bỏ quê hương sang trú ngụ ở Bleston bên Anh vào tháng mười để thực tập một năm trong một hiệu buôn. Ngay từ lúc mới đến, Jacques có cảm tưởng là thành phố này sẽ làm cho chàng buồn chán vì nhàn rỗi. Mấy tháng sau, vào ngày mùng một tháng năm, Jacques muốn hồi tưởng lại thời gian vừa qua xem mình đã làm được những gì có ích lợi để khỏi đinh ninh rằng đã mất thì giờ vô ích, và chàng muốn ghi lại những ngày tháng đó, vì chàng nghĩ rằng : ít ra đó cũng là một cách làm việc để khỏi mất thì giờ. Chàng nhớ lại những ngày đầu mới đến, chàng chỉ quen với mỗi một người bạn đồng nghiệp là James Jenkins, rồi về sau, thêm được một bạn khác đồng hương là Lucien cũng đến tập sự như chàng ở hiệu buôn. Hai người làm quen với một người ở Bleston là một nhà văn viết nhiều truyện trinh thám rùng rợn. Sự quen thuộc đó rất ảnh hưởng đến tâm trí Jacques ; làm cho chàng thêu dệt những hình-ảnh, ý-nghĩ « trinh-thám » vào cả những người quen thuộc của chàng, đến nỗi chàng yên trí là nhà văn bạn kia hình như đang bị một âm mưu ám sát đã làm cho chàng không còn nghĩ đến những người em gái của nhà văn mà chàng có thể yêu. Cho đến khi chàng « tỉnh ngộ » thì đã quá muộn. Hai người em đó đã đính hôn với hai bạn của chàng là Lucien và Jenkins. Ngày trở về Pháp sắp tới, và trong những trang cuối cùng của cuốn nhật-ký, người ta thấy chàng xách hành lý lên tầu, kết thúc một năm tập sự, nhưng thất bại vì đã không gây dựng lại được thời gian đã dùng trong năm qua, và nhất là đã không thể hiểu được cái thành phố Bleston là gì, và cuộc đời lưu trú của mình ở đó có nghĩa lý gì. Thực ra, chả có gì là đáng kể trong năm vừa qua, và cuối cùng chỉ là một nỗ lực tuyệt vọng trong việc chinh-phục lại dĩ-vãng.

Năm sau, cuốn « Modification » ra đời. Léon Delmont, giám-đốc một chi nhánh ở Paris cho hãng máy chữ Scabelli ở Rome. Chàng có hai cuộc đời : Ở Paris, chàng quản lý nhà buôn và sống với gia đình, ở Rome, chàng đi giao thiệp với hãng và sống với tình nhân. Và đây là một chuyến đi nữa. Nhưng lần nầy không phải để giao thiệp với hãng về việc buôn bán, nhưng để đưa Cécile về Paris ở với chàng sau khi chàng đã quyết định ly dị với Henriette để chấm dứt tình cảnh dối trá che đậy từ ba năm nay.

Giữa khoảng đường Paris-Rome, trên tầu, dự định đó thay đổi và kết thúc thế nào, đó là tất cả động tác của cuốn truyện dài gần hai trăm rưỡi trang.

Cuốn truyện sau cùng mới xuất bản gần đây : « Degrés » càng thu gọn thời gian và giản dị hóa động tác : tác giả mô tả một giờ giảng về sử địa trong một lớp học vào tháng mười về sự khám phá và chinh phục Mỹ-châu.

Đâu là chủ đích căn bản của Michel Butor qua những truyện ông đã xuất bản, nhất là trong hai cuốn « L'Emploi du Temps » và « La Modification » ?

Người ta có thể trả lời bằng một định nghĩa về tiểu thuyết mà chính Butor đã lựa chọn làm đầu đề một bài khảo luận : Tiểu-thuyết như một tìm kiếm. (Le Roman comme Recherche).

Có một dự định về cuộc đời và một thời gian để sống theo dự định đó. Nhưng lúc dự định cũng như lúc đang sống dự định đó, con người không *biết thực* sự mình muốn gì và do đó mình *là* gì ? Chỉ ở cuối đường tìm hiểu, con người mới *nhận* ra mình, mới tìm thấy mình trong cái bản chất đích thực của nó. Cuộc đời là một tìm kiếm và là một khám phá lại bản-chất của mình. Tiểu thuyết hình thành trong sự tìm kiếm đó.

Trong cuốn « La Modification », Léon dự định bỏ Henriette và lấy Cecile, nhân tình của chàng ở Rome.

Nhưng một khi hồi tưởng lại quãng thời gian chung sống với nhân tình, một khi kiểm thảo lại một cách chân thành với chính mình những kỷ niệm, những gặp gỡ, như lần đưa Cécile về Paris chơi, dần dần Léon mới nhận ra về mặt thật của mối tình ràng buộc chàng với Cécile. Chính nhờ những chuyến đi mà chàng đã làm quen và yêu Cécile, nhưng cũng vì những chuyến đi mà chàng nhận thấy rằng chàng

không yêu một Cécile ở Paris ; nhưng một người đàn bà ở Rome mà chàng gặp ở cuối chặng đường di chuyển từ Paris, một người đàn bà gắn liền với thành phố Rome mà chàng quen thuộc và quyến luyến những vỉa hè, những quán rượu, những bóng cây, những lâu đài, và bầu khí, âm thanh, tiếng động, hình ảnh, khuôn mặt. Cho nên cái tình yêu Cécile không thể tách rời tình yêu một Cécile ở Rome nhờ những chuyến đi. Vì một khi đã mang nàng về Paris, nàng sẽ trở thành một Henriette thứ hai, và do đó, tất cả những yếu tố tình cảm, cảnh vật đã tạo nên mối tình giữa chàng và Cécile sẽ không còn ý nghĩa gì nữa.

Ở cuối đường kiếm thảo, Léon quyết định bỏ ý định đưa Cécile về Paris và bằng lòng tiếp tục sống với Henriette.

Nhưng sự *nhận* ra mình qua những dự-định muốn thực-hiện cũng đưa tới một thất-bại về những dự-định đó.

Léon Delmont muốn duy-trì mối tình với Cécile trong dự-định giữ nàng lại Paris ; nhưng sự kiếm thảo làm cho chàng « vỡ mộng », nhận ra bản chất thực của mối tình đó, đồng thời cũng làm cho chàng không thể sống lại mối tình đó. Cũng như Jacques Revel trong L'Emploi du Temps muốn xây dựng một quãng đời quá-khứ mà chàng không biết ý-nghĩa của nó là gì, nhưng chàng đi tìm thì càng thấy cái hiện-tại mà chàng muốn cho quá-khứ ràng buộc với để có một ý-nghĩa cũng lại trở thành một quá-khứ.

Cho nên sự « nhận ra » mình ở cuối đường tìm kiếm kèm theo một thất-bại trong dự-định muốn thực hiện lúc ban đầu ở khởi-điểm cuộc tìm kiếm.

Trong cuộc tìm kiếm đó, những đồ dùng và cảnh vật chung quanh giữ một vai trò quyết định. Trong tiểu thuyết cũ, sự mô tả cảnh vật chỉ có công dụng như một giới thiệu để giúp người đọc dễ hiểu nhân vật là chính yếu. Trái lại, nhân vật trong tiểu thuyết của Butor cũng như của nhiều nhà văn mới khác, nhất là của Alain Robbe-Grillet, đều bị ám ảnh bởi thế giới bên ngoài. Ý-thức, lương-tâm của họ như bị chìm đắm trong những ràng buộc với đồ dùng, cảnh vật, không những trong những ý nghĩa hiện tại, hình ảnh thông thường, mà còn cả trong những ý nghĩa, hình ảnh tưởng tượng, xa xôi, huyền thoại của chúng nữa.

Chính sự gắn bó, ám ảnh của ngoại vật linh động đó quyết định sự « thay đổi », dự định, sự « nhận ra » mình ở cuối cuộc hành trình.

Đối với Léon, Rome xuất hiện như một thành phố đầy kỷ niệm pha trộn với mộng ước, một thành phố có những sinh hoạt hiện tại quen thuộc gắn liền với những lịch sử, thần thoại xa xưa. Tất cả cái thành phố đó nằm trong mối tình của chàng với Cécile mà Cécile sẽ không còn phải là Cécile, người yêu, nếu không có thành phố đó.

Trong thuyện, tác giả không muốn người đọc đứng ở địa vị một khách hàng-quan như thể cuộc tìm kiếm kia không liên lạc gì đến mình. Tác giả dùng ngôi thứ hai để kể chuyện và do đó đột nhiên người đọc thấy mình như ở trong cuộc. « Anh đi vào căn phòng ở đang sau... ». « Anh chỉ còn nữa giờ nữa là phải lên tầu về... ». « Anh nghĩ rằng... ».

Người đọc có cảm tưởng đang nghe một người ngoài không những nhận xét, trình bày những cử chỉ thái độ của mình, mà còn có vẻ tố cáo và kết án mình. Không những người đó theo rõi cuộc hành trình của mình, mà còn phán đoán về cuộc hành trình đó. Sự tự thú bằng ngôi thứ nhất dù thành thực thế nào đi nữa cũng không bao giờ được vẻ nghiêm khắc bằng do người ngoài tố giác. « Anh » tức là nói đến mình, là chỉ tên, bày tỏ, tố cáo, và sau gần hai trăm rưỡi trang phân tách, nhận xét, phán đoán như thể nhằm chính mình, độc giả không thể không nhận lấy cái kết thúc của một cuộc tìm kiếm : « nhận » ra mình và thất bại về dự định.

Tiểu thuyết là một tìm kiếm theo nghĩa nhân vật ở khởi điểm cuộc hành trình hay sự kiếm thảo chưa « nhận ra » mình, và chỉ « tìm thấy mình » trong chân tướng đích thực bằng một cuộc tìm kiếm ở cuối đường cuộc tìm kiếm đó. Theo nghĩa thể văn, tiểu thuyết cũng là một tìm kiếm. Nó hình thành trong việc tự xây dựng cho mình một hình thức có thể bày tỏ một thực tại mới. Chính ở nghĩa thứ hai này mà Butor đặt vấn đề tương-quan giữa tiểu-thuyết và thi-ca.

Theo tác giả, có thể coi truyện như một thể thơ, quan niệm đó đi ngược lại quan-niệm thông thường chẳng những phân biệt mà còn đối lập tiểu thuyết và thơ.

Người ta vẫn coi truyện như một lối văn dễ dãi, thiếu cá tính vì có thể dùng vào mọi việc : thuật truyện, phóng sự, sử ký, tả cảnh, tự tình, điều tra, đấu tranh chính trị v v... Mục tiêu của truyện là nhằm thể hiện cuộc đời hằng ngày. Mà cái hằng ngày là cái chung của mọi người, cái tầm thường. Cái tầm thường chỉ có thể là chất-liệu của lời nói giao thiệp hằng ngày, không thể coi là đối-tượng của văn-chương được. Cho nên đúng ra, không thể coi tiểu thuyết là văn-chương. Nhất là những nhà thơ càng thường hay khinh miệt tiểu thuyết. Paul Valery đã chế riễu các nhà tiểu thuyết làm một việc vô ích khi họ viết : « Bà hầu tước đi ra lúc năm giờ » (La marquise sortit à cinq heures). A. Breton, trưởng nhóm siêu-thực, trong bài tuyên-ngôn của nhóm, cũng đã bày tỏ lập-trường tương-tự. Họ gớm ghét cái thái-độ tả-chân của tiểu thuyết, vì nhà tiểu thuyết « tìm cách làm cho người ta đồng ý với mình trên những điểm chung, tầm thường ». Họ cho rằng cuộc đời chia làm hai loại khoảng khắc : một loại tầm thường gồm chuyện lặt vặt, thói quen hàng ngày, câu nói xã giao thông thường v.v... không đáng nói, và một loại những khoảng khắc đặc biệt đáng ghi, đáng nói. Thơ nhằm thể hiện những khoảng khắc đặc biệt đó.

Trong bài « Roman et Poésie », Butor không đồng ý quan-niệm trên, và hơn nữa, còn muốn chứng minh rằng tiểu thuyết cũng có thể là một thể thơ.

Cái cốt yếu là phải xác định thế nào là thơ. Theo Butor, một bài thơ xuất hiện như một bản văn *khác* những bản văn khác trước khi người ta có thể hiểu ý nghĩa bản văn đó, và được xếp đặt bằng những chữ không đều và nhất là như một âm điệu nào đó (1).

Tất cả những phương tiện dùng để nhấn mạnh vào sự khác biệt đó gọi là âm luật. Lúc đầu âm luật cốt yếu là vần câu, rồi chuyển sang thơ tự-do, cốt yếu là điệu và hình ảnh.

---

(1) « *Une poésie* » *cela désigne un texte qui se présente comme différent des autres textes* avant même qu'on en ait compris la signification... *un texte qui a une présentation typographique différente. imprimé en* lignes inégales... *un texte qui se fait reconnaître comme différent des paroles habituelles, par un certain rythme... page 54 (R. et P.)*

Nhưng tại sao yếu-tính của thơ là cái *khác biệt*. Theo Butor, phải trở về với lịch sử tôn giáo trong khái-niệm « linh-thiêng » (le sacré) để hiểu vai trò và ý nghĩa của thi-ca.

Khi ta nói cái gì « linh thiêng », ta có ý chỉ thị tính cách « khác biệt », và cao xa, không nên động tới, và phải thận trọng, tôn kính.

Trong đời sống của mọi xã hội, có những vấn đề không thể giải thích hoặc giải quyết được trên thực tế một cách hợp lý, nhưng không thể không được giải thích hoặc giải quyết. Sự giới hạn của thực tế, của lý trí đưa vào lãnh vực tôn giáo, thần thoại hoặc tưởng tượng. Những thần-thoại, tôn-giáo, hoặc chuyện hoang-đường của một dân tộc rất cần thiết cho sinh hoạt của dân tộc đó trải qua những thay đổi luôn luôn có thể xảy ra trong lãnh vực sinh hoạt hàng ngày của họ. Do đó, những hình ảnh, ý tưởng thuộc tôn giáo, thần thoại cần được bảo vệ, duy trì, vì đó là mối giây đồng tâm của dân-tộc.

Trái lại, những câu chuyện hàng ngày ràng buộc với công việc làm ăn, giao thiệp, thường là nguồn gốc của hiểu nhầm, đố kỵ, chia rẽ, và cũng hay thay đổi.

Như thế ngôn ngữ hàng ngày không còn sự thống nhất vì một chữ có thể mặc nhiều nghĩa.

Trong khi ngôn ngữ hàng ngày sa đọa qua những biến thiên vô định thì ngôn ngữ để diễn tả cái « linh-thiêng » qua thần-thoại, cổ tích, tôn-giáo, vẫn nguyên vẹn, nghĩa là chữ nghĩa vẫn thống nhất, hòa-hợp.

Nhưng đồng thời ngôn ngữ « linh-thiêng » không thay đổi trên cũng có tính cách cổ kính, xa lạ, nếu so sánh với những ngôn ngữ hàng ngày luôn luôn biến chuyển. Tuy nhiên sự đồng tâm căn cứ vào 1 ngôn ngữ « cổ kính » chỉ là lý tưởng. Vì trong thực tế có sự gặp gỡ, va chạm và pha trộn giữa các xã hội với nhau, không những chỉ ở trên bình diện sinh hoạt hàng ngày (kinh-tế phong tục), mà cả ở trên bình diện tôn giáo, truyền thống, thần thoại. Do đó người ta không còn có thể quả quyết thần linh nào, huyền truyện nào, tôn giáo nào, ý tưởng nào là thuần túy của dân tộc mình. Và người ta sống trong một tình cảnh mất những mối dây đồng tâm, những ý nghĩa nguyên thủy, chung cho cả một đoàn thể dân tộc.

Chính trong tình cảnh đó mà văn-chương xuất hiện như để giữ một vai trò cứu vãn « một cái gì đã mất ». Thi sĩ là người « hoài niệm » thiên thai đã mất và cố gắng đi tìm lại những ý nghĩa nguyên thủy của chữ, ngôn ngữ. Và bởi vì không thể căn cứ vào đâu để phân biệt những khoảng khắc nào là đặc biệt, quan trọng, thi sĩ chỉ còn cách là chọn những khoảng khắc mà người *tưởng là* đặc biệt, và cố tạo ra một « hình thức » diễn tả như những hình thức diễn tả đặc biệt của các bản văn thần thoại, huyền-truyện, tôn-giáo xưa, để khoảng-khắc đã chọn không thể đồng hóa với cái tầm thường quen thuộc,

Đó là ý nghĩa sự quan trọng của *hình thức*, Những bản văn tôn giáo hoặc thần thoại xưa, sở dĩ vẫn duy trì được tính cách độc nghĩa một cách nguyên vẹn là vì nhờ những *hình thức* diễn tả đặc biệt của nó.

Cho nên thơ là thể hiện một khoảng khắc đặc biệt — Có nghĩa như một nỗ-lực linh-thiêng hóa cái phàm-tục — bằng cách sáng tạo một hình-thức đặc-biệt, một ngôn-ngữ đặc-biệt, khác thường. Nếu yếu tính của thơ là « cái khác biệt » căn cứ vào một hình thức xây dựng như nhịp điệu, xếp đặt câu, chấm phẩy, như bút pháp, thì tiểu thuyết cũng có thể gọi là thơ khi đạt tới cái « khác biệt » trong ngôn ngữ diễn tả.

Cho nên thơ vừa có thể là thực, vừa là không thực. Thực vì bắt đầu từ cuộc đời hàng ngày, không thực vì bao giờ cũng vượt xa nó. Thơ đưa chúng ta vào một thế giới huyền-ảo, sâu xa của tưởng-tượng, tôn-giáo, thần-thoại. Thế giới đó không phủ-nhận cuộc đời hàng ngày, nhưng chỉ khác biệt thôi. Như thế, bước vào thi ca cũng như là một trở về, trở về với nguồn gốc, với cái gì là nguyên-ủy, sơ-thủy của cuộc đời. Thơ thành công khi có khả-năng rung-động chúng ta trong thế-giới đó, một khả-năng có thể gọi như của thần chú (pouvoir d'incantation).

Vậy cũng có thể gọi tiểu-thuyết là thơ khi tiểu-thuyết bao hàm khả-năng thần chú đó.

Tiểu-thuyết là thơ bằng cái thế-giới của tưởng-tượng, của mơ-mộng, của thần-thoại mà bút pháp của nhà văn có thể gợi lên, làm sống động nơi ta, không bao giờ là truyện thực. Có thể nhà văn kể một câu chuyện rất thực, nhưng nếu ông đề chữ « tiểu-thuyết » dưới đầu đề

câu chuyện, ông có ý bảo không nên tìm xem thực sự câu chuyện đó có thực hay không, vì đó không phải là mục-đích của tiểu-thuyết muốn đạt tới.

Nếu hiểu bút pháp như một dấu làm cho nhà văn này *khác* biệt nhà văn kia trong việc lựa chọn chữ, hình ảnh, hình thức diễn-tả, thì hễ bao giờ có bút pháp là có âm-luật, và do đó có thơ. Như thế, bút pháp không phải chỉ là cách xếp đặt những chữ trong một câu, mà còn là cách xếp những câu trong một đoạn, và những đoạn với nhau. Và do đó, tất cả tiểu-thuyết có thể coi như công trình xây dựng bút pháp, một hình thức, một âm-luật.

Trong viễn-tượng đó, có thể coi rất nhiều đoạn trong cuốn « Modification » như những bài thơ, và toàn thể cuốn truyện như một bài thơ.

Suốt cuốn truyện, tất cả những ý nghĩ, cử chỉ của Léon như bị ám-ảnh, nâng đỡ bởi những hình ảnh, ý tưởng của lịch-sử, thần-thoại, tưởng-tượng, mơ-mộng. Độc-giả dễ dàng nhận những mô tả thành-phố Rome, Paris, và khung cảnh từ Paris đến Rome trên tầu là thực, nhưng luôn luôn đằng sau cái thực đó bao giờ cũng xuất hiện một Rome tưởng-tượng, lịch-sử, thần-thoại, như Michet Leiris đã gọi một cách xác đáng tiểu-thuyết của Butor là một thứ tả-chân thần-thoại (réalisme mythologique). (1).

Người ta còn phải chú ý tới cách dùng chữ và xếp đặt câu chấm phẩy của Butor. Nhiều đoạn tác giả phẩy hoặc không phẩy mà xuống giòng viết lùi câu sau vào. Đó là chủ ý để nhấn mạnh vào liên lạc giữa hình ảnh, hoặc ý tưởng. Như hai đoạn sau đây :

« Anh sẽ đợi nàng khi ra khỏi lâu đài Farnèse ; anh sẽ ăn trưa một mình ; suốt trong mấy ngày này, anh sẽ ăn một mình.

Tránh không đi qua phố của nàng, anh sẽ đi dạo một mình và buổi chiều anh sẽ về khách sạn một mình để ngủ một mình.

Trong phòng đó, một mình, anh sẽ bắt đầu viết cuốn truyện, để lấp đầy sự trống rỗng của những ngày ở Rome không có Cécile, vì bị cấm không được gần nàng.

---

(1) Tạp-chí Critique. Tháng 2-1958.

Rồi chiều thứ hai, đúng giờ anh đã định trước, đúng con tầu anh đã định trước, anh đi về phía ga,

mà không được thấy nàng. (trang 228).

Và đoạn kết thúc của cuốn truyện, sau khi dự định đã thay đổi:

« Điều hay hơn cả, có lẽ là nên giữ đúng những tương-quan địa lý thực sự giữa hai thành phố

và thử làm sống lại bằng cách đọc cái giai đoạn cực khổ của cuộc phiêu lưu này, chuyển vận trong trí anh theo sự di chuyển của xác anh từ ga này tới ga kia qua những phong cảnh làm trung gian,

để tới cuốn sách tương lai cần thiết kia mà anh đang nắm giữ cái hình thức trong tay ». (trang 236).

— HẾT —

THƯ - MỤC

Khảo về tiểu thuyết	VŨ-BẰNG	*Phạm-văn-Tươi xuất bản Đời Nay*
Viết và đọc tiểu thuyết	NHẤT-LINH	
Nhà văn hiện đại	VŨ-NGỌC-PHAN	
Lịch sử tiểu thuyết Việt-nam (1913-1931)	THANH-LÃNG	*Thế-kỷ 20, số 5 và 6*
Tiểu thuyết Việt-Nam thế-hệ 32-45	THANH-LÃNG	*Tạp chí Đại-học số 20, 21*
Số đặc biệt về tiểu thuyết		*Tạp chí Đại-học số 20*
Nhân vật trong tiểu thuyết		*Sáng-tạo bộ mới số 1.*

Phénoménologie de l'expérience esthétique. M. Dufrenne. Vol. I, II. P. U. F.

L'imaginaire — J. P. Sartre — P. U. F.

Situation I, II, III — J. P. Sartre — Gallimard

Dictionnaire des écrivains d'aujourd' hui — Bernard Pingaud (1961) — Grasset.

L'usage de la lecture — Gaetan Picon (1960) — Mercure de France

Introduction à une esthétique de la littérature. I. L'écrivain et son ombre — Gaetan Picon (1960) — Gallimard

La signification présente du réalisme critique — G. Lukacs (1960) — Gallimard

L'écrivain et son langage	Manuel de Dieguez (1960)	Gallimard
Philosophie et Roman trong Le Mythe de Sisyphe	A. Camus (1948)	Gallimard
Le Roman et la Révolte trong Homme révolté	A. Camăs (1951)	Gallimard
Le Temps et le Roman	G. Poulet	Plon

Le nouveau Roman số đặc biệt, tạp chí Esprit, tháng 7-8-1958

Essai sur le Nouveau Roman E. Lop và André Savage
Tạp chí Nouvelle Critique
tháng 3, 4, 5 1961

Le nouveau roman, số đặt biệt Tạp chí " Arguments " số 6 Avril 1958

Văn nghệ hiện sinh	NGUYỄN-VĂN-TRUNG	*Thế kỷ 20, số 3*
Tiểu thuyết mới trong văn-chương Pháp	NGUYỄN-VĂN-TRUNG	*Thế kỷ 20, số 6*
Văn-chương như một phủ-nhận.	NGUYỄN-VĂN-TRUNG	*Bách-khoa số 114*

Tác phẩm và bài nghiên cứu lý thuyết của ba nhà văn đại diện nhất trong nhóm « Tiểu thuyết mới ».

NATHALIE SARRAUTE

N. Sarraute sinh quán ở Nga, đến trú ngụ ở Paris từ lúc 5 tuổi. Sau khi thi xong cử nhân luật và văn chương, đi Oxford một năm và gia nhập luật sư đoàn ở Paris cho đến năm 1939.

ĐÃ XUẤT BẢN :

— Tropismes 1939, tái bản 1957 (E. de Minuit).
— Portrait d'un inconnu (tiểu thuyết) 1947 — tái bản 1956 (Gallimard).
— Martereau (tiểu thuyết) 1953 (Gallimard).
— Le planétarium (tiểu thuyết) 1959 (Gallimard).
Lère du soupçon (cảo luận về tiểu thuyết) 1956 (Gallimard).

ALAIN ROBBE-GRILLET

Sinh ở Brest năm 1922, kỹ sư nông nghiệp, làm việc trong Nha Thống-kê quốc-gia và Viện khảo-cứu về thực-phẩm vùng nhiệt-đới.

Hiện nay cố vấn văn chương của nhà xuất bản « Ban đêm ».

TÁC PHẨM :

— Les gommes, tiểu thuyết (N.R.P. Ban Đêm 1953).
— Les Voyeurs tiểu thuyết (N.R.F. Ban Đêm 1955).
— La Jalousie tiểu thuyết (N.R.F. Ban Đêm 1957).
— Dans le labyrinthe, tiểu thuyết (N.R.F. Ban Đêm 1959).

Bài xã thuyết về tiểu thuyết :

— Une voie pour le Roman futur N.R.F. tháng 7-1956.
— Nature, Humanisme, Tragédie N.R.F. tháng 10-1958.
— Le Nouveau roman, l'homme nouveau. Revue de Paris tháng 10-1961.

MICHEL BUTOR

Sinh năm 1926 ở miền Bắc nước Pháp. Đến ở Paris từ lúc lên ba. Học đại-học về ngành Triết-Lý. Làm giáo sư nhiều nơi ở ngoại quốc (Ai-cập, Anh, Thụy-sĩ v.v...). Đi du lịch nhiều nước. Lập gia đình năm 1958 và hiện ở Paris.

TÁC PHẨM :

— Passage de Milan, tiểu thuyết (nhà xuất bản Ban Đêm) 1954.
— L'Emploi du Temps, tiểu thuyết (nhà xuất bản Ban Đêm) 1956.
— La Modification, tiểu thuyết (nhà xuất bản Ban Đêm) 1957.
— Degrés, tiểu thuyết (nhà xuất bản Gallimard) 1960.
— Le génie du lieu (cảo luận) Grasset 1958.
— Répertoire (khảo luận về phê bình văn học) tuyển tập (xuất bản Ban Đêm) 1960.
— Roman et Poésie trong tập chí « Lettres Nouvelles » số 11, 1961
— L'espace du Roman Nouvelles littéraires ngày 6-9-1961.

SÁCH ĐÃ ẤN-HÀNH

— **BIỂU NHẤT LÃM VĂN HỌC CẬN ĐẠI,**
biên khảo của THANH LÃNG giá **40đ.**
(hết)

— **MƯA ĐÊM CUỐI NĂM,** truyện ngắn của VÕ-PHIẾN,
giải thưởng Văn-chương Việt-Nam 1961, giá **22đ.**

— **QUAN ĐIỂM VỀ MẤY VẤN ĐỀ VĂN HÓA,**
tiểu luận của PHẠM-VIỆT-TUYỀN, giá **30đ.**

— **HOÀNG LÊ NHẤT THỐNG CHÍ,**
nguyên-tác của Ngô-thời-Chí,
bản dịch của Ngô-tất-Tố, giá **55đ.**

— **DÌ MƠ,** truyện dài của ĐỖ-THÚC-VỊNH, giá **40đ.**

— **TRƯỚC VÀNH MÓNG NGỰA,**
phóng-sự tòa án hồi Pháp thuộc
của HOÀNG-ĐẠO, giá **30đ.**

— **LIÊU TRAI CHÍ DỊ**
nguyên-tác của Bồ-Tùng-Linh,
bản dịch của Nguyễn-Hoạt, giá **40đ**

— **LUẬN-LÝ CHỨC NGHIỆP,**
biên khảo của cụ Nguyễn-gia-TƯỜNG, giá **20đ.**
(mới tái bản)

— **DÒNG SÔNG ĐỊNH MỆNH,**
truyện dài của DOÃN-QUỐC-SỸ, giá **22đ.**

— **NGƯỜI XƯA,** bình luận của Trần-đình-Khải,
giải thưởng văn chương Việt-Nam 1957 giá **40đ.**

— **MƯỜI ĐIỀU TÂM NIỆM,** tiểu luận của Hoàng-Đạo, giá **12đ.**

— **KIM TIỀN,** kịch của VI-HUYỀN-ĐẮC
giải thưởng Tự Lực Văn Đoàn 1938, giá **20đ.**

— **GIAI-NHÂN VÀ CHÂN-LÝ,**
tiểu-thuyết của La-văn-THU,
tựa của Phan Võ Kỵ. giá **40đ.**

BẢNG CẢI - CHÍNH

Trang số	Giòng thứ	Những chữ sai	Xin đọc là
28	21	cần khải	cần phải
35	30	trình diện	trình diễn
36	19	nhưng giọt	những giọt
36	25	là	lại
30	17	chỉ thật	chỉ thị
40	11	như thế	như thể
45	2	lý do nho	lý do nào
50	4	và một năng	mà một năng...
64	23	một thứ trị	một thứ tự
94	26	từ xưa kia	từ xưa kêu
96	13	hấn đó. Họ	hấn. Họ